

# **ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO**

**Arquitectura doméstica de Távora e Siza**

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura  
à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Fábio RT Castro

Professor Orientador: Prof. Doutor Carlos Machado  
Ano Lectivo 2015/2016

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Carlos Machado, pelo especial acompanhamento, disponibilidade, paciência e perseverança na realização desta dissertação.

À minha Mãe e ao meu Pai, pelo constante espírito de sacrifício, pelo incentivo desde o primeiro dia para caminhar, sem olhar para trás, a não ser que seja para ver já quanto se caminhou; a vós, a quem devo tudo o que sou porque sou vosso, sempre.

Aos meus Amigos, que não precisam de se allear, de se elevar por já tão grandes que são; esses ‘meus’ que são Os heróis, de carne e osso, e que estão comigo, dia a dia; porque ‘o sangue faz-nos parentes; a lealdade faz-nos família’.

Ao arquitecto António Guedes, pela oportunidade e sobretudo pela amizade; pela aprendizagem e pelo sempre constante apoio.

Ao Padre Lino, por personificar a ideia de que “quem não vive para servir, não serve para viver”; o seu constante e inequívoco Exemplo mostra o caminho a seguir cada vez que saímos de casa.

A ti Cris, por seres o porto de abrigo; por seres o sossego e a paz, porque, por ti e contigo, tudo é calmo e paciente, já que reina a serenidade.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram e ajudaram, directa ou indirectamente, na realização desta dissertação.

A ti, 'vó Micas.





## **ÍNDICE**

<b>1.0 Da casa no mundo</b>	<b>11</b>
1.1 Do abrigo interior ao doméstico privado	14
1.2 Do doméstico associado	28
<b>2.0 Da casa em Portugal</b>	<b>39</b>
2.1 Do moderno epidérmico: a casa na transição	40
2.2 Do moderno transitório: a casa portuguesa	48
2.3 Dos verdes anos: a casa moderna	60
2.4 Do Inquérito: a casa vernacular como lição	72
<b>3.0 Da casa de Távora: a terceira via</b>	<b>75</b>
3.1 Do moderno vincado ao esboço de pátio: o bairro de Ramalde	84
3.2 Do compromisso vernacular: a casa de Ofir	96
<b>4.0 Da casa de Siza: o realismo</b>	<b>109</b>
4.1 Do vernacular disfarçado: a casa Beires	116
4.2 Da ‘ilha proletária’ moderna: o bairro da Bouça	126
<b>5.0 Considerações finais</b>	<b>142</b>
<b>6.0 Bibliografia</b>	<b>154</b>
<b>7.0 Iconografia</b>	<b>161</b>



## RESUMO

O Homem teve sempre necessidade de um espaço controlado e por si dominado que conformasse o território vital da sua existência. Se por um lado, a cidade é o território do colectivo, por outro a casa assume-se como o local da privacidade e intimidade humana. A casa é tida, desde sempre, como a protecção do exterior e do que ele comporta, desde a natureza até aos outros homens e à sociedade em que se inserem.

A casa é, portanto, o objecto arquitectónico projectado e construído para dar resposta às necessidades e modos de vida de quem a habita, pondo-lhe ao dispor espaços estruturados que possam ser por ele potenciados e apropriados, adequado às condições e contexto do local onde se implanta.

O homem define espaços com caracteres distintos, que se relacionam através do próprio limite que os separa, ou une, definindo o interior e o exterior. Noções como conforto e intimidade conferem aos espaços a conotação de privacidade, enquanto noções de vizinhança e colectivo dotam-no da sua vertente pública.

O ponto fulcral nesta investigação reside na forma e no local em que se estabelece esta relação. Deste modo, surge o interesse pelo estudo desta relação dicotómica em obras de autores portugueses, conotados com a cultura e o modo de fazer da Escola do Porto. São eles Fernando Távora e Álvaro Siza. A partir de um campo teórico onde se procura construir uma base disciplinar alargada para melhor perceber o contexto e as referências dos autores, procuraram-se nexos e correlações entre ‘a casa de Távora’ e ‘a casa de Siza’, não pretendendo porém descurar possíveis diferenças e contradições entre as duas posturas. Os frutos provenientes do estudo estabeleceram relações, coincidentes e/ou díspares, que pretendem informar o leitor da rede estabelecida na abordagem de Távora e Siza ao tema do limite entre privado e público, a partir da casa. Para tal, escolheram-se dois exemplos para cada arquitecto-autor; um exemplo de habitação unifamiliar e um exemplo de habitação plurifamiliar. Outros exemplos de obras surgiram para que a supra-referida rede de nexos e rupturas fosse o mais verosímil e operativa possível.

Pensar a abordagem projectual de Távora e Siza referente à casa e à sua relação (e do habitante) com a cidade, apresenta-se então como ‘aventura desejável’.



## ABSTRACT

Man always had the need for a controlled space and dominated by himself that conformed the vital territory of his existence. If, on one hand, the city is the territory of the collective, on the other hand, the house comes into play as a place of human privacy and intimacy. The house has always been considered as the protector from the outside and what it contains, from nature to other men and the society in which they're inserted.

The house is, therefore, the architectonic object projected and built to answer the needs and ways of life of those who inhabit it, allowing for structured spaces that can be empowered and appropriated by the owner, suitable to the conditions and context of the place where it is rooted.

Man defines spaces with distinct characters, that relate to each other through the very limit that separates them, or unites them, defining the interior and exterior. Notions such as comfort and intimacy confer to the space a connotation of privacy, while notions of neighbourhood and collective endow it of its public strand.

The main point of this investigation centres around the shape and place where this relation is established. Thus emerges the interest for the study of this dichotomous relation in the work of Portuguese authors, within the culture and way of doing of the Escola do Porto, Fernando Távora and Álvaro Siza. The starting point is a theoretical field where one attempts to build a broad disciplinary basis to better understand the context and referrals of the authors. There will be an attempt to find links and correlations between 'the house of Távora'; and 'the house of Siza', while also attempting not to neglect possible differences and contradictions between both postures. The results of this study should establish relations, coincident or disparate, that inform the reader of the set network in the approach by Távora and Siza to the theme of limit between private and public, with the house as a starting point. To accomplish this task, two examples were chosen for each architect-author; one example of unfamiliar housing and one example of plurifamiliar housing. Other examples will come forward so that the above-referenced network of links and ruptures is as plausible and operative as possible.

Thinking of the project-driven approach by Távora and Siza as it pertains to the house and its relation (and that of its occupant) to the city, presents itself as a 'desirable adventure'.



# 1.0 Da casa no mundo





## 1.0 DA CASA NO MUNDO

### 1.0 DA CASA NO MUNDO

A casa enquanto espaço doméstico é o abrigo, contentor para a necessidade básica humana que permite a sobrevivência da espécie, *habitar*.

A materialização da habitação não é um acto inato tendo em conta que muitas das sociedades primitivas viveram sem materializar um contentor específico para habitar, abrigando-se exclusivamente, sem que para isso tivessem de construir a sua habitação. A habitação surge quando o Homem Primitivo teve que abandonar os abrigos naturais que o protegiam.

A ideia de habitação surge independentemente da simples resposta à necessidade de abrigo já que tem em conta factores socioculturais que a suscitam.

A casa é, assim, mais que um mero objecto. Assume-se como um sistema de relações que tem no seu centro o homem. Aqui, constrói a sua identidade, abrigando-se, satisfazendo as suas necessidades básicas de higiene e repouso. No entanto, e mais do que isso, é o lugar onde vive a sua privacidade e intimidade, onde pode recolher-se e sentir-se seguro, onde pode usufruir dos variados aspectos do habitar.

*“Em vão atacaram suas janelas e suas portas, fizeram ameaças colossais, clarearam a chaminé, o ser ora humano, em que eu abrigava meu corpo, não cedeu nada à tempestade. A casa se apertou contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o coração. Ela foi realmente a minha mãe, naquela noite.”* (Bachelard, 1998, p. 61)

Construir a habitação é para o homem um acto racional mas também emotivo, ligado a questões psicológicas e afectivas passando de construir apenas a habitação para construir o seu espaço doméstico.

Construir a sua habitação não é um acontecimento inerente ao homem. Este processo passou, ao longo do tempo, por um persistente aperfeiçoamento e por uma constante adaptação à cultura, ao lugar e ao tempo.

Pelo exposto depreendemos que o vocábulo ‘habitação’ encerra em si uma definição diferente daquela que o vocábulo ‘casa’ encerra. Este último surge unicamente quando o Homem introduz maior complexidade à sua vida, ao seu sistema de relações sociais e ao local onde se recolhe, sozinho ou junto dos seus. A casa, enquanto conceito não-físico, começa a formar-se quando o Homem adquire uma consciencialização mais forte de si próprio, enquanto indivíduo inserido em algo maior, na sua cidade ou bairro. A casa está então aliada ao meio familiar, seja ele mais alargado ou restrito, como se verá no desenvolvimento do conceito ao longo do tempo.



1.01  
A construção  
da cabana primitiva

## 1.1 DO ABRIGO INTERIOR AO DOMÉSTICO PRIVADO

O conceito de casa parece então indissociável do doméstico e portanto de tudo o que diz respeito à vida na casa ou em família. É no espaço doméstico que se desenvolve a vida privada, dentro do interior da casa.

*“Lo que importaba entonces [Idade Média] era el mundo externo y el lugar que ocupaba en él. La vida era un asunto público, e igual que uno no tenía una autoconciencia muy desarrollada, tampoco se tenía una autoconciencia muy desarrollada, tampoco se tenía un cuarto para un solo. Era la mentalidad medieval, y no la inexistencia de sillas confortables y de calefacción central, lo que explica la austeridad de la casa medieval. [...]*

*John Lukacs señala que palabras como «autoconfianza», «amor propio», «melancolía» y «sentimental» aparecieron en inglés y francés en sus sentidos modernos hace sólo doscientos años. Su empleo señala el surgir de algo nuevo en la conciencia humana: la aparición de un mundo interno del individuo, del yo y de la familia. La única forma de apreciar la importancia de la evolución del confort doméstico es en este contexto. Se trata de mucho más que una simple búsqueda de bienestar físico; comienza con la apreciación de la casa como un contexto para una vida interior que va apareciendo.” (Rybczynski, 1997, p. 46)*

A casa circunscreve assim o espaço da vida privada do indivíduo que se integra na sociedade. A casa protege-se e protege o indivíduo da esfera pública, é espaço que providencia o bem-estar do dia-a-dia. A casa deve garantir conforto doméstico e quer proporcionar ao indivíduo o lugar da sua intimidade. A casa é o espaço privilegiado da vida privada onde podemos verificar a sua contínua transformação que responde às necessidades quotidianas da vida humana e aos seus hábitos de habitar.

## 1.0 DA CASA NO MUNDO

Com efeito, e como argumenta Rui Ramos (2010, p. 63), a ideia de privado foi sendo conquistada ao longo da história do Homem, contaminando noções como as de família, trabalho e sociedade.

Como visto anteriormente, a casa, enquanto materialização do abrigo do Homem e edificação fundamental, desempenha ao longo da história o papel de separação entre o Homem e o mundo exterior. Sobre esta dicotomia, Rui Ramos (2010, p. 64) salienta que *a casa tem, na sua origem, uma organização elementar e a sua organização tem por base uma divisão essencial que assenta na separação dos homens e dos animais*. No entanto, adverte que *esta separação (entre homem e animais) constitui-se como lexema, a partir do qual inflexões serão tecidas pelos materiais e processos construtivos, pela topografia e clima, pelas formas de produção e consumo e pela organização familiar, mantendo a clareza da sua forma mínima significante*.

Até à Idade Média, a casa ocidental obedece à divisão essencial referida por Rui Ramos, que a modela e lhe confere carácter de abrigo para o Homem e os seus animais, respondendo às necessidades básicas de sobrevivência, protecção e até produção. O espaço interior poderá ser dividido em dois espaços. O primeiro, enquanto grande câmara onde toda a vida humana se desenrola, tem como intenção albergar as pessoas, providenciar local onde possam preparar as suas refeições, comer e dormir. O segundo pretende albergar os animais, sejam eles a fonte dos alimentos ou produtos, ou usados no trabalho. Com efeito, refere Rybczynski que na habitação burguesa do século XIV a sobreposição habitar-trabalhar seria mais que recorrente, verificando-se na generalidade das habitações. No século XIV, a habitação configurar-se-ia ainda como ‘simples abrigo’, contentor inerte da vida dos seus habitantes; vida essa partilhada por todos quantos habitavam o referido contentor.

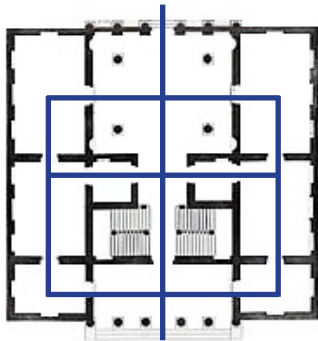
*“Progressivamente, a casa abandona a sua divisão em dois espaços básicos, para se tornar mais diferenciada. A sua forma esboça uma ideia de privacidade das pessoas e das acções que nela se desenrolam. O espaço da vida privada é restrito, tal como hoje o aceitamos, e profundamente marcado por valores tradicionais e simbólicos de intermediação entre indivíduo e sociedade, entre homem e mulher, e entre homem e Deus. A separação dos seus habitantes e das acções por eles realizadas, consequência essencial da acção de dividir o espaço, surge-nos como primeiro momento da construção do privado.”* (Ramos R. J., 2010, p. 67)

Através da subida hierárquica da burguesia nos escalões da sociedade, a partir do século XVII, começa a esboçar-se a distinção entre local de residência e local de trabalho. No reverso da medalha, as habitações nobres manteriam o seu carácter medieval. A casa passa a ter um carácter mais íntimo, com diferenças (ainda que ligeiras) nos graus de intimidade e privacidade. Com efeito, Lukacs afirma, citado por Rybczynsky (1997, p. 51), que *la domesticidad, la intimidad, el confort, el concepto del hogar y de la familia son, literalmente, grandes logros de la Era Burguesa*.

No entanto, seria apenas no século XVIII que os conceitos de vida privada e doméstica começariam a tomar a forma que hoje lhes reconhecemos. A separação do espaço doméstico do espaço de trabalho seria um passo fulcral para que o privado e o familiar prevalecessem. É neste ponto da História que, com a família reduzida à sua unidade básica – pais e filhos – se definiria mais eficazmente o que faz parte da vida doméstica e privada, e o que faz parte da esfera do trabalho e portanto pública. A casa torna-se espe-

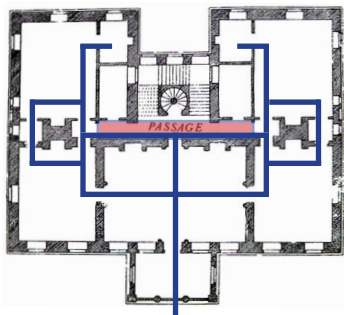
1.02

Palazzo Antonini, Udine, 1556  
Andrea Palladio



1.03

Amesbury House, Wiltshire,  
1661, John Webb



1.04

Casa-Tipo para 4 famílias,  
1851, Henry Roberts.

A - Sala

B - Quarto (masc.) / C - Quarto (femin.)

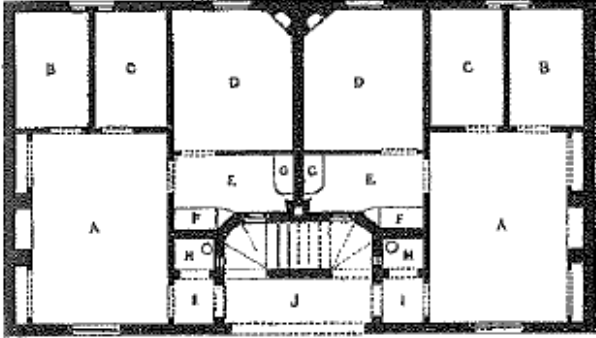
D - Quarto dos pais

E - Copa / G - Banca

H - Inst. Sanitárias

I - Hall

J - Hall das escadas



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

cializada quando o espaço urbano também se assume como unidade autónoma. A casa encarrega-se das funções domésticas e liberta para o espaço urbano e comunitário aquelas que com ela não se coadunam. O conceito de público é essencial na articulação do privado com a vida familiar e doméstica.

*“Uma dessas funções até certo momento desempenhadas individualmente no espaço da casa, segundo Rykwert, é a do sagrado. A passagem da função do sagrado da casa para o templo colectivo constitui um momento determinante na formação do espaço privado e na consolidação do espaço público. É por esta razão que, para Rykwert, funções primordialmente atribuídas à casa vão sendo sucessivamente atribuídas e transferidas para edifícios representativos ao nível urbano, consagrando assim também a separação do espaço do trabalho do espaço da vida familiar, que progressivamente se assume como privado e íntimo.”* (Ramos R. J., 2010, p. 68)

O Palácio Antonini, em Udine, de Andrea Palladio (1508-1580), datado de 1556, é prova da indefinição funcional dos espaços cabendo ao observador depreender a sua função pela história do seu uso. Trata-se de uma “casa-grelha”, conforme lhe chama Rui Ramos, com vestíbulos e átrios de cariz monumental, organizados numa planta em grelha, onde podemos observar uma continuidade visual e física entre todos os compartimentos pela localização das portas no mesmo eixo visual. Fisicamente, poderemos atravessar todos os compartimentos configurando várias rotas e percursos que se intersectam. Cada compartimento tem mais que uma porta e estão interconectados. O conceito de privacidade era então desconhecido.

Como referido, os compartimentos ligar-se-iam directamente e sem recurso a corredores. Já no início do século XVII, o corredor começa a ser inserido na configuração interior do espaço doméstico. O corredor surge com o propósito de criar rotas independentes para os criados; como refere Rui Ramos (2010, p. 67), *o papel da privacidade na organização do espaço doméstico irá sofrer uma progressiva transformação com a reconsideração [...] das relações entre adultos e crianças, assim como da relação entre patrão e empregados, através da distinção dos seus territórios, como espaços de segregação e integração funcional e dos seus mecanismos de controlo, no seio do espaço da habitação.* No entanto, os compartimentos reservados à família mantiveram-se num primeiro momento interligados. É esta a primeira vez que se configura algum espaço com uma função específica – a circulação – e com ele a especificação e hierarquia de rotas. Se antes existiam espaços indefinidos e interconectados por via de eixos visuais e físicos e cuja circulação se fazia por via de inúmeros e sobrepostos percursos, todos com a mesma importância, revela-se a partir deste século uma hierarquia de movimentos: o percurso da família e convidados é o mais importante, enquanto o dos criados é secundário e se mantém escondido. Prova deste avanço é a Amesbury House, de John Webb (1611-1672), datada de 1661. O corredor assume-se como uma distinção social dentro do espaço doméstico. No entanto, os restantes espaços não são ainda pré-determinados funcionalmente.

*“A planta da casa com compartimentos regularmente interligados equivalentes, a que chamamos “grelha”, é, segundo Juan Antonio Cortés, questionada desde o século XII como princípio de divisão do espaço interior, caindo em desuso e substituída no século XIX.”* (Ramos R. J., 2010, p. 366)

Ocorrem mudanças estruturais no tecido urbano e social no século XIX por via da Revolução Industrial. Estas mudanças vêm piorar o bem-estar doméstico da população ao não haver espaço suficiente para acomodar todos aqueles que se deslocaram do campo para a cidade. Um único compartimento poderia ser

ocupado por mais do que uma família. O conceito de privacidade fora desaparecendo, sobreposto pelos conceitos de promiscuidade no que à casa diz respeito. Seria necessária uma reformulação do interior da casa em prol da moralidade. Com efeito, a intercomunicação entre os compartimentos era vista como um incentivo à imoralidade e à falta de privacidade. Assim, as instruções que daí surgiram ditam novas normas de conduta social e privada tendo por base a família como unidade fundamental. Com a nova concepção de família, a vida privada deverá agora ser protegida e não se deve dar a conhecer o que passa em cada casa. Surgem então tentativas de reformulação do espaço interior da casa. Assim, Henry Roberts propõe na Grande Exibição de 1851 um modelo de casa para 4 famílias onde especifica a especialização de percursos e funções.

Duas modificações críticas foram operadas na organização espacial: separação entre famílias e separação entre elementos de cada família. Os apartamentos organizam-se em redor de uma caixa de escadas aberta, facilitando a ventilação e os percursos independentes de cada família. As famílias eram agora colocadas no seu próprio território. O interior doméstico sugere agora uma sala de estar com espaço alargado, ao largo do qual se organizam 3 quartos: um para o casal, um para as raparigas e outro para os rapazes; para além da criação de quartos para as crianças, também os géneros se separam. Cada quarto das crianças tem apenas uma porta à qual se acede a partir de um espaço comum, a sala, facilitando a vigia por parte dos pais. O quarto dos pais acede-se de um local mais resguardado, evitando assim olhares indiscretos. É este o ponto de viragem no interior doméstico: a predeterminação funcional que assegura a ausência de promiscuidade e a presença da privacidade.

Os eventos históricos antes referidos contribuíram para que a casa adquirisse, após o início do século XIX, nas cidades europeias e da América do Norte, um carácter muito diferente daquele que assumia aquando da Idade Média. Neste século, a casa tem já um carácter menos público, é palco única e exclusivamente da vida familiar ao albergar a família no seu território, local para a vida dos membros que a compõem e para as suas relações e papéis, protegidos dos olhares públicos. A família e as suas dinâmicas são agora os traços definidores do espaço interior e doméstico.

Na “casa-grelha”, como lhe chama Rui Ramos, o movimento dava-se pela sobreposição de rotas, de espaço para espaço, sem especialização de funções onde o mesmo compartimento poderia servir a função de dormir e receber visitantes. Contudo, após a aparição do corredor, a ideia de movimento na casa é igualmente alterada passando para um ‘canal’ com essa função e vem caracterizando a habitação e o seu ambiente até aos dias de hoje, de uma forma ou de outra. Até à aparição deste mecanismo, o movimento era consequência da disposição espacial sem que se estabelecesse uma organização em rede para a



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

circulação de pessoas dentro da habitação. Após a sua introdução, a casa encontra forma de segregar as funções e o movimento das pessoas no seu interior ditando a sua forma. Os arquitectos modernos do início do século XX tratarão de entender o movimento a uma nova luz, como gerador da forma da habitação.

Em Inglaterra e no final do século XIX, surge a Red House, de Phillip Webb (1831-1915), desenhada para William Morris, exemplo construído de rejeição do eclectismo e da ornamentação, *a building of a surprisingly independent character, solid and spacious looking and yet not in the least pretentious* com total correspondência do desenho de fachadas com a distribuição interior; *takes the outsider appearance of the house as an expression of inside requirements* (Pevsner, 1960, p. 59). Para Morris, *a sua residência pretendia ser um exemplo dos conceitos do movimento Arts&Crafts sendo igualmente um manifesto de tijolos e argamassa, de espaço e de luz, não sendo simplesmente uma casa, mas antes a visão de uma nova forma de habitar* (Weston, 2002, p. 10).

Estes novos desenvolvimentos no carácter doméstico, especificamente edificados na Red House, motivaram Muthesius (1861-1927) a deslocar-se a Inglaterra assumindo funções de adido cultural na Embaixada Alemã. Assim, influenciado pelas suas pesquisas acerca da ‘casa inglesa’, publica em 1904 *Das Englische Haus*, onde apresenta a “casa inglesa” e a “independência e originalidade” que lhe reconhecia. A “casa inglesa” era apresentada como um modelo para a reformulação da arquitectura doméstica.

Muthesius argumenta que se estaria a dar uma *transformação da Mansão Senhorial, adequando-se esta residência a hábitos e formas domésticas da vida quotidiana, aliadas a uma noção extremamente desenvolvida de conforto* (Ramos R. J., 2010, p. 362) e que *a casa de campo inglesa já desde os finais do século XVI, apresentava um dispositivo inovador, que evitava a entrada dos habitantes nos compartimentos para se movimentarem no seu interior [...] o corredor como espaço monofuncional [...] como possibilidade arquitectónica de cada compartimento desenvolver a sua especificidade em moldes nunca considerados anteriormente* (Ramos R. J., 2010, p. 363).

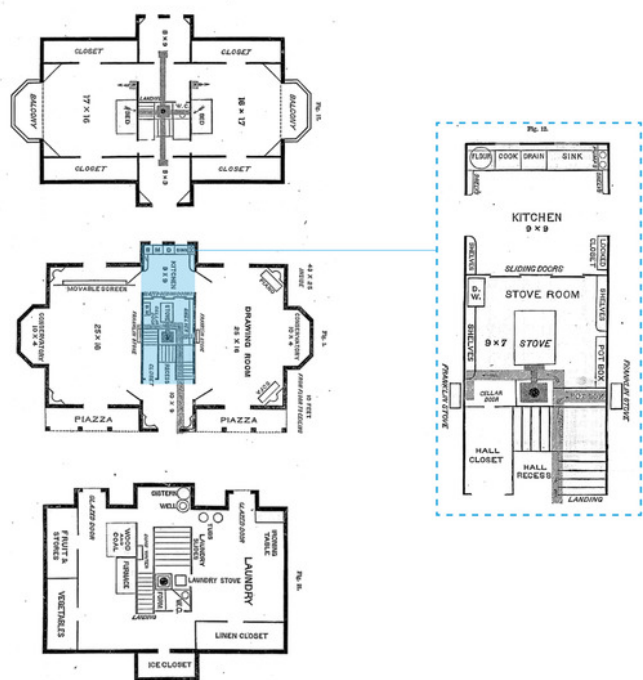
Muthesius voltaria à Alemanha para colaborar na fundação da *Deutsche Werkbund* para aplicar os conceitos de objectividade e funcionalismo que observara na arquitectura doméstica inglesa divulgando assim uma nova noção de habitar e de conforto próprios da casa inglesa e que se apresenta como alternativa à visão monumentalizada da casa. Chamar-lhe-ia *sachlichkeit*, conceito fulcral naquilo que seria o projecto doméstico do século XX e precursor do Movimento Moderno e que representaria objectividade e funcionalismo<sup>1</sup>; uma correcta organização espacial que permitisse a eficiente disposição do programa doméstico facilitadora do desenrolar dos rituais da vida doméstica quotidiana.

*“Para Posener, ‘o funcionalismo nasce em Inglaterra’; através da obra de Muthesius o problema da ‘função’*

---

1. “O termo *Sachlichkeit* já era corrente nos círculos culturais alemães muito antes de 1924, quando o crítico de arte G. F. Hartlaub inventou a expressão *die neue Sachlichkeit* [a nova objectividade] para identificar uma escola de pintura antiexpressionista do pós-guerra. *Sachlichkeit* parece ter sido usado pela primeira vez num contexto arquitetónico em uma série de artigos escritos por Hermann Muthesius para o jornal *Dekorative Kunst* entre 1897 e 1903. Esses artigos atribuíam a qualidade da *Sachlichkeit* ao movimento inglês Arts and Crafts, sobretudo do modo como ela se manifestava nas guildas de artesãos (como a de Ashbee) e nas primeiras cidades-jardim. Para Muthesius, *Sachlichkeit* parece ter significado uma atitude ‘objectiva’, funcionalista e eminentemente associada aos pequenos proprietários rurais a propósito do design de objectos, tendendo para a reforma da própria sociedade industrial.” (Frampton, 2015, p. 157)

1.05  
Piso térreo  
segundo Catherine Beecher





## 1.0 DA CASA NO MUNDO

*torna-se num elemento central das sucessivas elaborações do movimento moderno.”* (Ramos R. J., 2010, p. 366)

Com uma nova concepção de unidade familiar aliada a uma busca mais afincada pelo conforto e economia, surgem estudos teóricos acerca da compartimentação interior e da racionalização espacial que servirão de base à evolução da investigação acerca do projecto doméstico levada a cabo mais tarde.

Nos EUA, Catherine Beecher (1883-1970) assume um ponto de vista diferente – o do utilizador. À semelhança do cenário holandês, abolia-se progressivamente a ideia de criado e desejava-se a maior importância dada à mulher. Assim, a casa e a sua organização deveriam incorporar as ideias femininas, algo inédito até então, melhorando as áreas e potenciando os tempos de trabalho doméstico. Catherine, enquanto mulher e principal utilizadora do espaço doméstico, descreve o seu trabalho e pretende ter participação activa no projecto doméstico. Assim, no seu livro, *The American Woman's Home* (1869) – escrito em conjunto com a sua irmã – Beecher defende que a flexibilidade dos interiores possibilita que o mesmo espaço sirva várias funções através de pequenas alterações que se conseguiriam com mobiliário ou através de soluções construtivas que permitem uma redução da dimensão da habitação.

Com efeito, Beecher argumenta que a distribuição da casa deveria ser feita em função de um espaço central de serviços ao redor do qual se deveriam justapor os restantes compartimentos. Estas ideias, aliadas às de Christine Frederick, pretendiam justapor à casa a ideia de eficiência. Através da introdução de modificações no processo de execução pretendia-se reduzir os tempos de actuação e de trabalho, melhorando a produtividade, reduzindo igualmente o cansaço da mulher. Tudo isto contribuiria para uma maior eficiência dentro da casa e, mais ainda, facilitou a incorporação da mulher no mundo do trabalho.

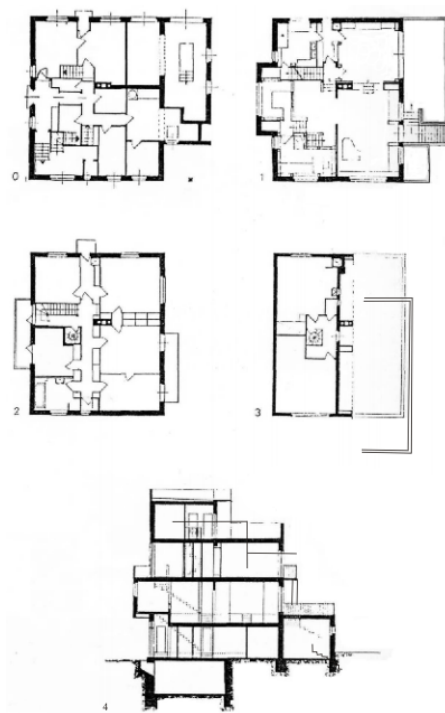
Se no final do século XVIII se introduz a noção de casa de banho como compartimento fixo e específico, é um século depois que a instalação sanitária se assume como espaço único para lavatório, sanita e banheira, até então colocada no quarto ou em compartimento adjacente. Assim, com esta nova concepção norte-americana, a casa de pequena dimensão toma uma nova possibilidade de organização espacial pela diminuição da área relativa ao local onde seria instalada a banheira. É evidente a preocupação norte-americana com o projecto de habitações de pequenas dimensões: organizam-se os espaços ao longo do corredor, reduzem-se os compartimentos, mobiliário e ornamentação ao essencial. A habitação é aqui considerada um conjunto de espaços que deve servir necessidades e costumes, sem passos desnecessários e com o máximo de produtividade.

Abria-se assim uma nova oportunidade no que ao centro da habitação diz respeito. O núcleo do espaço doméstico abria-se em dois tipos: o espaço aberto ou vazio, palco da vida doméstica e o centro funcional, desenhado pelas novas exigências quotidianas.

O grande átrio central, presente desde a Idade Média, destinado a circular ou estar, com a sua escada principal e mobiliário fixo, começa a sofrer modificações significativas, a começar pela localização da sua tradicional lareira. É com Wright (1867-1959) que o fogo, símbolo de um local protegido e quente, se assumirá como componente técnico e de desenho que contamina os espaços e percursos bem como as perspectivas que sobre eles o habitante pode ter. Torna-se o espaço central da casa, inclui-se na zona construtiva mais densa da planta, chamando a ela outros serviços domésticos. Assume-se como o elemento

1.06

Moller House, Vienna,  
1927/28, Adolf Loos.



1.07

Muller House, Vienna,  
1928/30, Adolf Loos.



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

que separa as funções e organiza a circulação e o movimento. A obra de Wright explora a dado momento a centralização de um conjunto de serviços tendo como objectivo organizar o espaço doméstico por forma a libertar e otimizar o espaço para as zonas sociais. Esta procura de eficácia pode enquadrar-se na linha de pensamento de Catherine Beecher já mencionada anteriormente. Trata-se da busca de um núcleo centralizado que distribui e organiza o espaço por si.

À semelhança de Wright mas mais directamente influenciado pela cultura inglesa, Adolf Loos (1870-1933) e a sua arquitectura doméstica parecem querer dar continuidade à objectividade defendida por Muthesius.

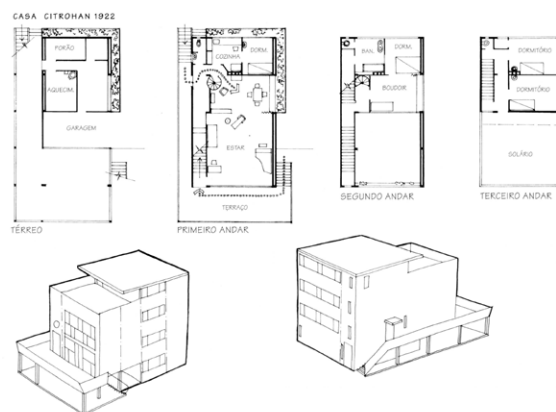
No entanto, se com Wright a horizontalidade dos edifícios seria sempre reforçada com os seus telhados compridos e janelas horizontais, o *Raumplan*, mecanismo utilizado por Loos, desenvolve a habitação em níveis planimétricos diferentes. Os compartimentos, de acordo com a função a si atribuída, não só assumem dimensões diferentes como também diferentes alturas. Loos cria assim mais espaço habitável já que a capacidade cúbica alberga mais compartimentos delimitados pelas mesmas paredes.

Esta nova forma de pensar o projecto doméstico assume um entendimento da habitação como uma sucessão de espaços ao longo de um percurso com alturas variáveis, saltando da altura constante da planta para uma lógica tridimensional própria do espaço. Assim, os espaços sucedem-se. Cria-se um percurso, diferente do anterior corredor que era delimitado e apenas com função circulatória. Por conseguinte, o *Raumplan* assume-se como um novo tipo de pensamento projectual. Além do simples desenho, procura adequar a função do espaço com o desenho das fachadas. Tenta uma correspondência mais directa entre organização interior e alçado exterior, conforme os preceitos da “casa inglesa” que Muthesius defendia.

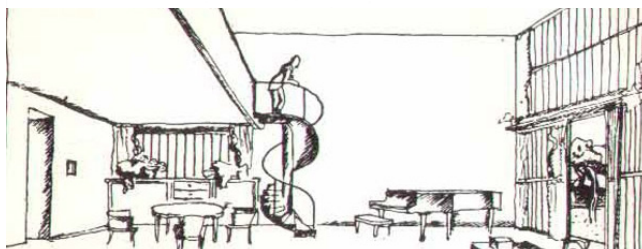
Assim, movimentarmo-nos é algo passível de observação por parte dos outros e de respectivo controlo. A circulação por meio de corredores confinados é um meio de locomoção controlada e que aumenta a privacidade dos habitantes. Este novo tipo de circulação traz à luz a atenção sobre este movimento de deslocação dentro do interior doméstico. Loos não descarta este fenómeno, nomeadamente na casa Moller.

Na casa Moller (1928) o pequeno espaço de estar, sobrelevado e com um sofá encostado à janela tornando-a apenas num ponto de luz sem que enquadre o exterior, sugere tratar-se de um local de domínio relativamente a outros espaços. Daqui podemos observar a entrada na casa, a circulação entre as zonas de estar e o acesso às demais partes da casa. Trata-se de um local onde se pode exercer um maior controlo do espaço interior da casa e da circulação dentro dela. Transmite ao seu habitante uma noção de conforto retirada da intimidade que lhe faculta e do controlo do espaço doméstico que facilita. Pela sua localização especial observa-se quem sobe ou desce as escadas, quem entra, sai ou permanece em casa. Desta forma, a privacidade não implica o encerramento formal do compartimento mas uma visão soberana sobre a acção que se vai desenrolando no teatro doméstico.

Igualmente na casa Müller (1930) encontramos o recurso a este espaço de ‘controlo’. Ao seu redor desenvolve-se agora a caixa de escadas. Sugere-se agora uma intimidade de espaços crescente que se articula desde o salão à sala de refeições, ao escritório e por fim à salinha da Senhora Müller. Este espaço, a salinha da senhora da casa, é também sobrelevado e nele podemos perceber os principais movimentos



1.08  
Casa Citrohan,  
1922/27,  
Le Corbusier,  
Pierre Jeanneret.



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

dos habitantes da casa. A ‘janela’ deste espaço abre-se agora para o interior da casa permitindo ver e ouvir sem ser visto. Como argumenta Beatriz Colomina (1992), *the inhabitants of Loos’ houses are both actors in and spectators of the family scene – involved in, yet detached from, their own space*.

O movimento é assim elemento e característica fulcral do projecto doméstico moderno, onde circular se assume como a potenciação do espaço doméstico. A eficiência e organização do projecto doméstico são sinónimos de boa circulação. Na linha de pensamento de Beecher, trata-se de economia de espaço, menos tempo gasto na lide doméstica e mais tempo para usufruir do espaço habitável. Contudo, e como anteriormente enunciado, o movimento não se faz no corredor, enclausurado e linear. A ideia de movimento não se coaduna com o espaço encerrado nem com o corredor, sinal de desorganização e desperdício espacial. O espaço doméstico quer-se agora organizado sem recurso a este mecanismo de ligação, recorrendo antes a uma integração espacial que se articula com os conceitos de aberto, comum ou mesmo flexível. No entanto, e como visto com Loos, não se trata de um retrocesso já que o projecto doméstico recorre agora, no início do século XX, a espaços abertos e encerrados, perspectivas alargadas ou controladas por divisórias, armários ou diferenças volumétricas.

A *promenade architecturale*, conceito introduzido por Le Corbusier, surge como um outro mecanismo de circulação dentro da casa. É um trajecto do exterior ao interior, uma viagem por espaços, escadas e rampas, num percurso marcado por luz e sombra, reflexo de uma nova ideia de habitação. O movimento, desta forma mais longitudinal e de passeio, torna-se parte integrante do habitar moderno.

Numa ocasião em que se tentava a todo o custo reduzir as áreas da casa através de experiências como as de Grete Schütte-Lihotzky (1897-2000) <sup>2</sup> ou de Alexander Klein (1879-1960) <sup>3</sup>, esta ideia de circulação mais própria de uma casa extensa, teria de assumir uma versão mais pragmática, mais de ‘máquina’. Com efeito, a circulação vertical, bem como a sua localização na sala, associada a um pé-direito mais alto, constitui um subterfúgio para a organização da casa por meio da *promenade*. Na casa Citrohan, a circulação vertical surge como um mecanismo que possibilita um movimento panorâmico sobre o espaço e que relaciona simultaneamente a zona de estar, do trabalho doméstico e de dormir. O núcleo de serviços continua a existir mas, desta feita, comprimido nas traseiras do piso térreo dilatando a zona de estar. Esta dilatação assume mais do que o movimento horizontal já que o seu pé-direito é duplicado. À semelhança do *Raumplan* de Loos, mas de forma distinta, a *promenade architecturale* apresenta uma nova noção de espaço tridimensional.

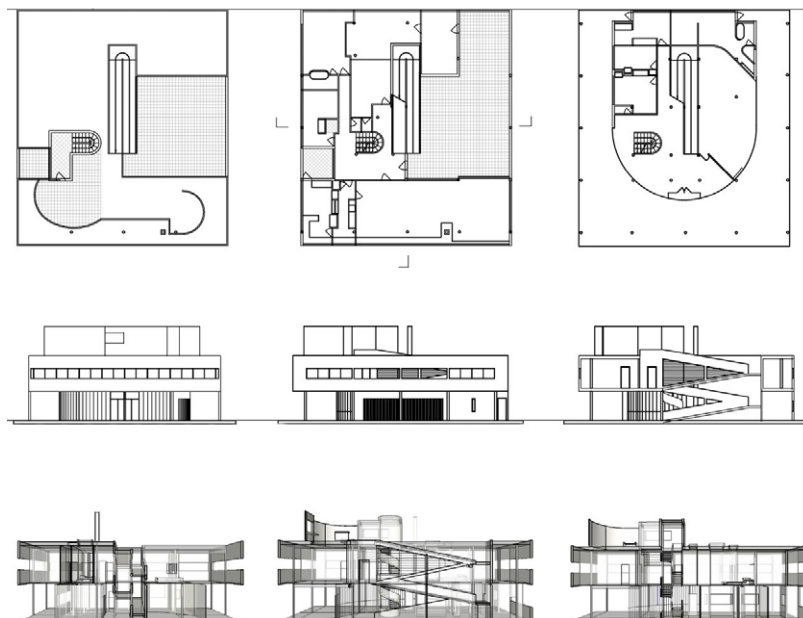
A continuidade espacial do interior doméstico, decorrente de um núcleo que liberta as áreas sociais em seu redor, propõe então a dilatação do espaço doméstico. Assim, a casa sugere abrir-se para o exterior dando origem a uma relação sucessivamente mais directa com o que está fora da casa. Passamos a incluir o espaço exterior como extensão do interior, para usufruirmos dele tecnicamente ou apenas para contemplar. Este é um tema tratado de diferentes formas na arquitectura doméstica do século XX, quer

---

2. Sob a orientação de Ernst May, em 1926, Grete Schütte-Lihotzky projecta a Frankfurt Kitchen, um dos trabalhos mais coerentes de modernização e adequação da cozinha.

3. De forma sistemática e com base em análises matemáticas pormenorizadas, Klein buscava uma metodologia de projecto e de controlo da correcta distribuição e dimensionamento da habitação.

ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE TÁVORA E SIZA



1.09  
Ville Savoye, Poissy, 1928,  
Le Corbusier.



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

seja pela procura da continuidade para o exterior ou da captura dos seus elementos para o interior. No entanto, inegável é a sua importância para o espaço doméstico moderno.

Uma das formas que melhor representa essa relação intensa entre a casa e o exterior a partir do momento em que o mesmo se torna extensão do interior doméstico é a que parte da ideia de casa-pátio. O pátio é também uma passagem do mundo público ao mundo privado mas tido definitivamente como um espaço privado que amplia o espaço doméstico interior. Existe para que a relação entre os dispositivos interiores do projecto doméstico tenham uma relação ainda mais intensa. Como se verá, a casa em Siza usa por demais este recurso: o pátio assume-se como um recinto exterior alternativo à rua, um mecanismo de controlo da casa e de articulação do interior, controlando a relação com a envolvente. O pátio fecha-se ao exterior e abre-se para a casa. O pátio, sendo exterior, é um espaço do interior doméstico.

*“O pátio na casa moderna tende a não integrar os seus mecanismos elementares de funcionamento — circular, ventilar e iluminar —, surge como um espaço adicionado à casa e que a prolonga, podendo reforçar, sem substituição, alguns destes aspectos. A nova ideia que introduz na casa moderna é a de um compartimento que pode dilatar quer a zona social, quer a zona serviço, quer a zona privada da casa. Todos os outros dispositivos de conforto podem prevalecer, nomeadamente a circulação interior, sendo o pátio entendido como um novo dispositivo posto à disposição de um estilo de vida. Em todas as situações o pátio continua a ser um espaço de forte centralidade, quer na vida doméstica, quer na definição do projecto da casa.”* (Ramos R. J., 2010, p. 575)

Assim como o pátio teve de ser reinterpretado por forma a ser uma parte integrante do projecto doméstico moderno, os mecanismos tradicionais da casa seriam igualmente reinterpretados por forma a transmitirem este novo sentido de modernidade de abertura para o exterior. Com efeito, o solário aparece na cobertura, o jardim passa para o terraço, a varanda transforma-se num espaço praticável e de permanência.

A Ville Savoye (1928) é paradigmática nesta nova condição moderna de diálogo com o exterior. Recria os elementos tradicionais de transição para o exterior e abre a casa para o que está lá fora sem que condicione a privacidade do habitante. A sala exterior, isto é, o terraço central, é parcialmente descoberto e o prolongamento físico da sala interior, separada apenas por vidro. O exterior é aqui a dilatação do espaço social interior. No piso superior surge o solário, com um carácter mais reservado, com acesso exterior por rampa desde o terraço central. É protegido por paredes curvas que confinam um local de profunda privacidade (com a particularidade de conter um vão como se de um interior se tratasse).

1.10  
Trabalhadores  
da indústria inglesa



## 1.2 DO DOMÉSTICO ASSOCIADO

No final do século XIX, perante a Revolução Industrial, vive-se uma época de viragem que se estende da Inglaterra à Europa e à América do Norte, conforme anteriormente visto. O comboio e a estação ferroviária assumem-se como um factor de crescimento da pequena cidade que se aproxima das restantes cidades e que permite a movimentação de passageiros e mercadorias em menos tempo. Os limites da cidade que se industrializavam expandem-se. Ao lado das novas fábricas surgem alojamentos para os trabalhadores, cada vez mais insalubres e sem condições à medida que a procura aumentava e a oferta escasseava. A luz do sol e o ar fresco não chegavam para todos. A cidade não é mais o que a precedeu assumindo-se como uma “nova cidade” com novos intervenientes. Assim, a meio do século XIX surgem as primeiras intervenções urbanísticas, pensadas exclusivamente na actuação no tecido da cidade para que se corrigissem os erros e danos da cidade industrial.

Como visto, durante o final do século XIX e início do século XX, o espaço doméstico sofreria várias e sucessivas transformações tendo em vista a sua adequação ao tempo e ao seu habitante. No entanto, não seria apenas a casa individual a ser alvo de pensamento por parte dos arquitectos de então. A Revolução Industrial traria consigo a explosão da industrialização e o aumento populacional nos centros urbanos. Surgiria pela primeira vez uma crise habitacional não só relacionada com a não existência de habitação mas também com a falta de salubridade das poucas existentes.

Assim, novos estudos sociais surgiriam com vista à melhoria de condições de vida nas cidades. Como visto anteriormente, estes estudos seriam motivados pelos crescentes problemas de saúde decorrentes da insalubridade da cidade industrial e pela deterioração da moral e dos valores advindos da sobreposição de famílias numa mesma habitação.



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

A consciencialização das deficientes condições de vida da classe operária proporcionaria, durante a segunda metade do século XIX, a criação de bairros operários. De iniciativa privada, a título de exemplo, salientam-se os diferentes conjuntos habitacionais à imagem dos falanstérios de Fourier. Começava-se assim a pensar no “alojamento mínimo”, no que a dimensão, conforto e salubridade diz respeito, lançando as bases para o assunto que viria a ser retomado mais tarde no século XX.

*“Neste âmbito existem duas linhas de acção, que por agora se apresentam claramente divididas: a que aborda os problemas da urbanística moderna partindo de um modelo ideológico global, que é apresentado em alternativa à cidade existente e que se procura realizar experimentalmente longe desta, ou então a que parte das exigências técnicas individuais, ligadas ao desenvolvimento da cidade industrial, e procura corrigir os seus defeitos isolados.*

*Ambas tendem a convergir e integrar-se, pois as tentativas para realizar os modelos teóricos levam a teoria a confrontar-se com a realidade, enquanto as providências para resolver os problemas técnicos isolados trazem à luz a interligação entre os diversos problemas, e finalmente o problema unitário da planificação territorial.”* (Benévolo, 1981, p. 47)

Como referido, novas propostas idealizadas por filantropos seriam concretizadas no decorrer do final do século XIX. François Fourier (1772-1837) seria o precursor de uma visão utópica da cidade industrial que assentava numa teoria social unitária aplicada às massas e em que o indivíduo não existia. Assim, a casa individual daria lugar à habitação plurifamiliar sob a forma de *Phalanstères*, complexos para milhares de habitantes, de diferentes idades e estratos sociais e intelectuais. Estariam colocados junto de uma grande cidade com espaços previstos para uma indústria ligeira, equipamentos de saúde e ensino para o conjunto dos seus habitantes. A circulação seria feita através de ruas-corredores internas, numa duplicação da fachada para o interior do edifício, que criava um espaço amplo e protegido pelo telhado.

Anos mais tarde, um jovem discípulo de Fourier, Jean Godin (1817-1888) fundaria em Guise, em redor da sua oficina metalúrgica, um familistério para os seus operários. Modificou o conceito de Fourier, reduzindo-o e decompondo-o em três blocos fechados. As ruas interiores de Fourier seriam agora pátios cobertos. Continuariam a ter habitações, serviços e equipamentos de saúde, ensino e lazer.

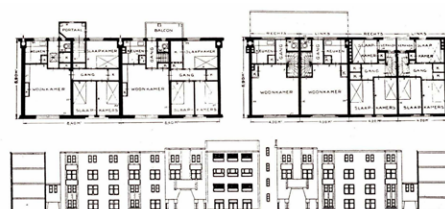
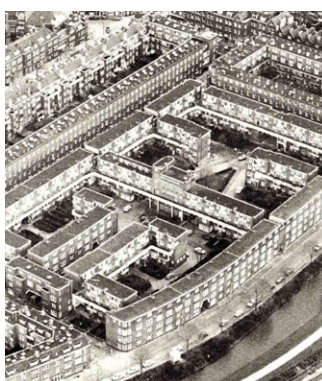
*“A teoria de Godin, exposta no seu livro Solutions Sociales, deriva do princípio cooperativo de Fourier [...] A vitalidade da experiência depende porém de duas importantes inovações: do carácter industrial, e não agrícola, da empresa produtiva, e da renúncia à vida em comum do Falanstério, com as complicadas consequências previstas por Fourier. Aqui cada família possui o seu alojamento privado, e o Familistério salvaguarda-lhes a autonomia, assegurando contudo as vantagens dos serviços comuns e facilitando as relações.*

*É assim antecipado, com singular precisão, o raciocínio que está na base da unité d’habitation de Le Corbusier”* (Benévolo, 1981, p. 73)

Estas experiências contribuiriam para o desenvolvimento da habitação através da análise das necessidades do indivíduo para quem era pensada, bem como dos grupos sociais e comunidades nas

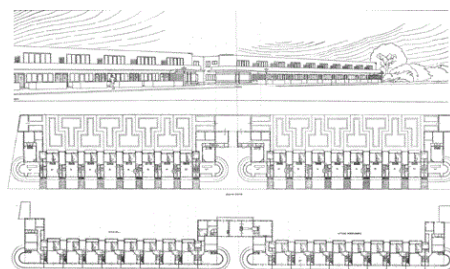
1.11

Spangen Siedlung,  
Rotterdam, 1919/21,  
Michiel Brinkman.



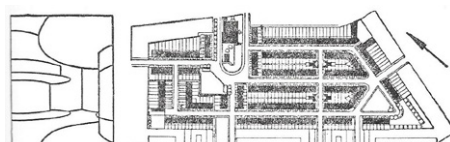
1.12

Hoek van Holland,  
Rotterdam, 1924/27,  
Pieter Oud



1.13

Kiefhoek,  
Rotterdam, 1925/30,  
Pieter Oud.



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

quais se inseriam. Mais tarde, os arquitectos aperceber-se-iam da necessidade de se apoiarem noutras disciplinas para investigar acerca da habitação sendo que a mesma afectava e era afectada pelas condições sociais. A partir deste momento, a discussão pública e política centrar-se-ia no tema da habitação e a figura do arquitecto passaria do papel de artista a um papel e preocupações eminentemente sociais. Com o despoitar da Primeira Guerra Mundial e o seu inevitável resultado destrutivo, a crise e carências habitacionais são agravadas pelo aumento do custo de vida, de materiais e de terreno. Assim, nesta conjuntura, iniciam-se novas iniciativas públicas para combater a carência habitacional. Planeiam-se novas zonas residenciais, com alguma qualidade construtiva e projectual que garantam a salubridade e a identidade e unidade formal.

Foi na Holanda, país neutro na Primeira Guerra Mundial, que se desenvolveram as outras experiências de edifícios de habitação plurifamiliar na Europa no século XX. A Escola de Amesterdão inseria a sua arquitectura numa lógica culturalista e tradicionalista com exemplos de Berlage ou de Michael de Klerk. Com efeito, o Het Scheep (1917-1921) em Amesterdão assume o seu carácter inovador pela expressiva linguagem exterior dos seus edifícios de organização interior de esquerdo-direito, com tijolos usado simultaneamente como material de revestimento e de construção. Por sua vez, mas igualmente inovador, em Roterdão, o bloco Spangen (1919) seria desenhado por Michiel Brinkman. Trata-se de um edifício com quatro pisos com uma nova tipologia duplex nos dois últimos pisos. Os fogos superiores são servidos por uma galeria exterior e as habitações inferiores têm acesso pelo pátio interior. A entrada para o primeiro piso é directa enquanto a do segundo se faz através de escadas interiores.

*“This basic row house was the traditional proptotype to which both garden-city type dwellings and such projects as J.J.P. Oud’s Kiefhoek owe their morphology. It was the simplest form of the one-family house but was repeated in a series which resulted in a continuous whole. Perhaps its most important feature was the potential of territorialization it offered its inhabitants through their own door to the outside world and a piece of land at the rear. In this earliest type the functions occurring at the front and rear of the house were radically different. [...] The inhabitants presented as much dignity as possible to the street side and used the rear for more free and private functions.”* (Grinberg, 1977, p. 27)

Ainda em Roterdão, Pieter Oud projectaria dois importantes conjuntos de habitação, o Hoek Van Holland (1924) e o Kiefhoek (1925). Em Hoek van Holland, um dos pontos mais especiais é o alto nível de conforto no fogo; as habitações superiores têm varandas e contacto com o exterior na frente e nas traseiras. Trata-se de um grupo de habitações que revela um forte sentido unitário mas em que a individualidade de cada habitação é indiciada pelo embasamento e paredes confinantes do pátio no piso inferior. Ambos os pisos são servidos por uma porta que abre directamente para a rua ainda que o espaço em frente da habitação do piso térreo seja privado. O vocabulário plástico usado nas traseiras evidencia o que Donald I. Grinberg defende, a diferença funcional entre frente e traseiras. A arrecadação pensada por Oud configura o necessário limite entre espaço privado e espaço público através de uma resolução mais forte.

Por sua vez, em Kiefhoek, Oud não recorrera já às varandas pelas restrições económicas do projecto mas aplicaria algumas das soluções usadas em Hoek van Holland. Um dos aspectos mais interessantes é a variedade de interrupções no sistema da unidade residencial repetida que aniquila a monotonia exterior e interior. O empreendimento assume-se como um todo, fechando-se a futuros desenvolvimentos e a

unidade formal anula quase completamente a leitura unitária das habitações. Esta anulação do individual é apenas ultrapassada pelas necessárias portas, grelhas de ventilação e tubos de queda. Kiefhoek assemelha-se ao tipo de habitação presente nas propostas de cidade-jardim através do potencial de humanização e apropriação do espaço. Ainda relativamente a Hoek van Holland, a diferença entre frente e traseiras não é agora vincada plasticamente mas mantém a básica polaridade reforçada pelas acções dos habitantes; os serviços viram-se para as traseiras e a sala, local de dignidade, mantém contacto resguardado com a rua.

Os casos holandeses enunciados inserem-se num grupo de experiências que pensam a habitação plurifamiliar de uma nova forma, como um conjunto urbano autónomo e claramente identificado como um bairro.

Na Alemanha, a derrota na Primeira Guerra Mundial levaria à subida ao poder de um governo democrático; a República de Weimar surgia e teria de enfrentar uma realidade de destruição, com um défice habitacional agravado pelo êxodo rural das populações, existente já antes da guerra. O novo governo apostaria assim numa política de investimentos no sector social, impulsionando a construção de habitação de âmbito social.

Um novo movimento, *Neue Sachlichkeit*, já referido anteriormente, propunha revelar com objectividade as difíceis condições de vida decorrentes da guerra, adoptando depois as tecnologias ao seu dispor para, pragmaticamente, resolver os problemas da realidade vigente. A precariedade na habitação poderia ser amenizada com recurso aos avanços tecnológicos e alguns arquitectos inserem-se de imediato neste novo espírito. Pelo enunciado, poder-se-á dizer que a causa social está no despontar da Arquitectura Moderna.

*“A nova categoria dominante é [...] ‘o metro quadrado’, e a sua otimização através do transbordamento das técnicas de otimização da produção industrial, propostas por Frederick W. Taylor em seu Principles of Scientific Management (1911), ao âmbito da privacidade. A casa [...] experimentará, em seu interior, a dissecação taylorista...”* (Ábalos, 2003, p. 74)

Conforme Rui Ramos (2010) defende, a casa individual, com jardim, torna-se o modelo de habitação ideal da modernidade. O problema estaria na transposição do modelo individual para o modelo colectivo, com todas as suas qualidades, mantendo o contacto com o solo e com o espaço exterior. Tornar a habitação plurifamiliar passível de manter as suas qualidades e uma identidade e relação directas com o exterior tornou-se o desafio. A habitação em banda surge como a resposta mais consensual pela repetição dos modelos normalizados e pela sua aproximação à casa unifamiliar. Por sua vez, a construção em altura

## 1.0 DA CASA NO MUNDO

entra também no debate, provocando durante bastante tempo discordâncias entre os arquitectos e sendo tema até do CIAM II.

De 1925 a 1933 realizam-se na Alemanha várias experiências que traduziam esta sede por objectividade, na busca de uma arquitectura que se coadunasse com o tempo correspondente e com as necessidades vigentes, através da adequabilidade da sua função. Com efeito, *Italienischer* (1924) e *Georgsgarten* (1926), pela mão de Otto Haesler seriam os primeiros projectos a enunciar os princípios da *Neue Sachlichkeit* e a lançar princípios para experiências posteriores de variados arquitectos de entre os quais se salientam Ernst May ou mesmo Adolf Loos no projecto de Heuberg, em Viena, corria o ano de 1926.

*“O surgimento da Neue Sachlichkeit na Alemanha foi inseparável do intensivo programa habitacional da República de Weimar, iniciado pela estabilização do Rentenmark em novembro de 1923. Naquele ano, Otto Haesler, o pioneiro das casas Zeilenbau (em fileiras) concluiu o Siedlung Italienischer Garten em Celle, perto de Hanover. De coberturas planas e com fachadas de cores diferentes, sua fórmula modernista seria adotada por Ernst May como modelo para as primeiras unidades a serem construídas em Frankfurt, em 1925. Em 1924, no Siedlung Georgsgarten, sua segunda obra em Celle, Haesler desenvolveu o modelo Alte Heide de casas enfileiradas, criado por Theodor Fischer em 1919, transformando-o num sistema geral. As casas ficavam dispostas em fileiras, separadas por uma distância que permitia a penetração da luz solar e a ventilação. [...] seguindo o exemplo de Haesler, as salas de estar voltadas para o sul ou para o oeste dão para um espaço verde comunitário. Em Georgsgarten, Haesler acrescentou aos terraços pequenos blocos que davam para sul, criando, assim, uma série de quintais verdes em forma de L, os quais seguiam até aos lotes adjacentes. Esses lotes eram subdivididos em pequenos trechos nos quais as famílias podiam cultivar suas hortas [...] O escasso mobiliário desses espaços [...] era uma síntese do interior Neue Sachlichkeit típico: frio e austero, mas ao mesmo tempo cintilante. Essas qualidades eram repetidas no exterior, onde superfícies planas, janelas de aço, grandes áreas envidraçadas e balaustradas de metal eram combinadas de modo a criar uma sintaxe sachlich universal.”* (Frampton, 2015, p. 164/165)

As Exposições Internacionais de Arquitectura assumem igualmente um papel positivo na abordagem ao problema da habitação e às possibilidades de resolução dos problemas correntes. Em 1925, realiza-se em Estugarda pela mão da *Deutscher Werkbund* uma exposição com o título *Die Wohnung*, em português, *A Habitação*. Contruir-se-ia um bairro experimental, *Weissenhof Siedlungen*. Reconhecia-se que era necessária uma reformulação do conceito de habitar, apontando-o como problema central.

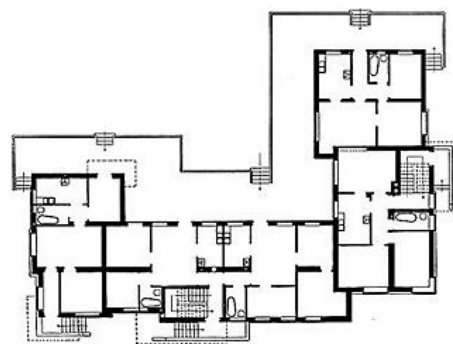
Mies convocaria 17 arquitectos e seriam apresentadas 21 propostas de construção industrializada com novos materiais, que iriam expor por si esta nova mentalidade plena de objectividade e funcionalidade, e que apresentavam a nova casa como contentor das novas mudanças económicas e sociais e a célula a partir da qual a nova sociedade seria construída.

*“Besides the single-family house type that predominates, the Weissenhof Siedlung also includes two rental multistory apartment houses, both of which represent a significant achievement for this type of dwelling, so far largely neglected or addressed only incompletely by modern architecture. Here we*



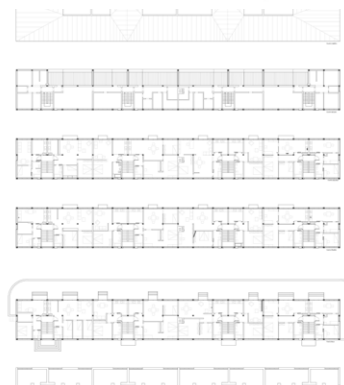
1.14

Weissenhof Siedlung,  
Estugarda, 1927,  
Peter Behrens.



1.15

Weissenhof Siedlung,  
Estugarda, 1927,  
Mies van der Rohe.



## 1.0 DA CASA NO MUNDO

*find an attempt to go beyond the outdated rental barrack solution, best exemplified by those terrible five-story-high rental blocks, the breeding grounds of sickness and especially tuberculosis, with their densely built-over courtyards with lateral wings crammed tight into the interior of the closed blocks. However much the architects of Stuttgart exhibition may have tried to present the detached family house with a garden as the ideal of the bourgeois style of dwelling...”* (Teige, 2002, p. 192)

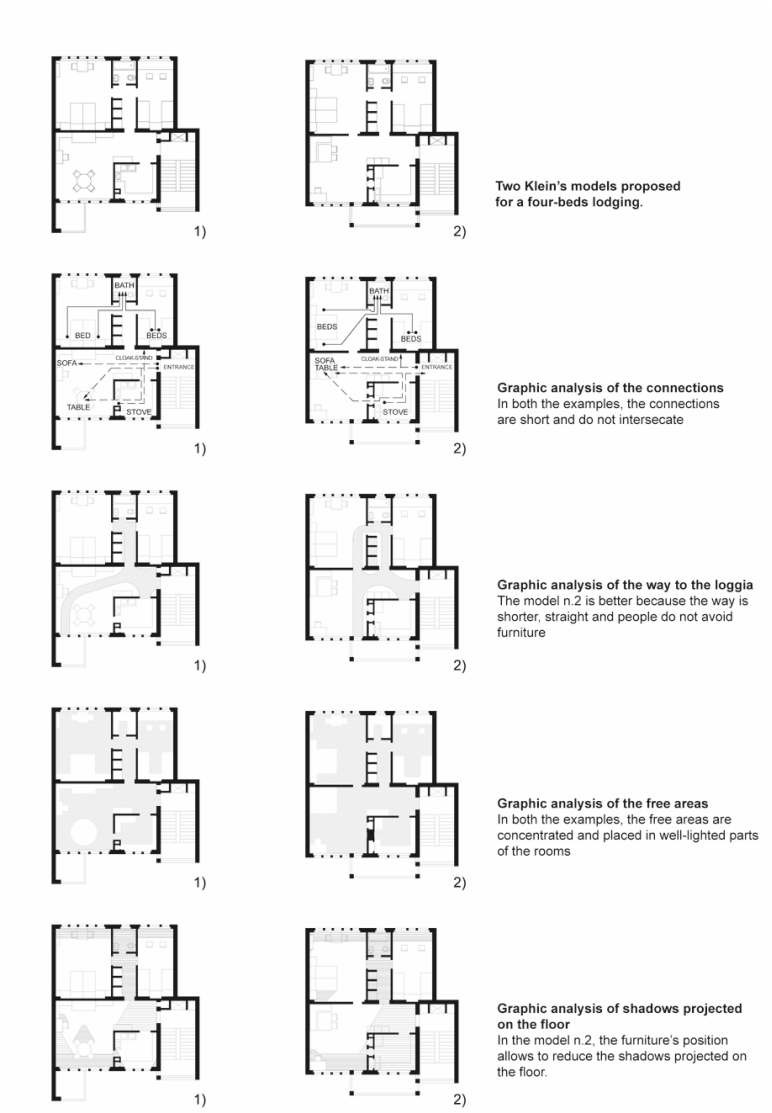
Como forma de mostrar a construção em altura e as suas diversas potencialidades enquanto solução para a situação habitacional, Peter Behrens construiria um edifício de doze apartamentos, cada um com espaço exterior correspondente. Cada apartamento deveria ter bastante luz solar mas também um espaço exterior aberto, assim como ventilação cruzada. Behrens desenharia a volumetria do edifício como se de socacos se tratasse, adaptando-se ao local, e cada apartamento servir-se-ia da cobertura do apartamento do piso inferior para o seu próprio terraço. Os apartamentos do piso térreo teriam o seu próprio jardim. No que ao espaço interior diz respeito, os apartamentos contêm uma sala de estar, instalação sanitária, cozinha e dois a três quartos.

Na mesma linha, Mies apresenta um edifício de quatro pisos com vinte e quatro apartamentos. A inovação surge pela flexibilidade interior que os apartamentos apresentam. Ao tirar vantagem da estrutura em ferro, Mies explora a liberdade para a manipulação da planta. Ainda assim, respeitando a necessidade de alinhamentos para as infra-estruturas, numa perspectiva também ela *taylorista*, as escadas, cozinhas e instalações sanitárias situam-se na mesma prumada; contudo, o restante espaço é subdividido por móveis ou partições leves e de manipulação fácil: madeira, contraplacado ou vidro são os materiais utilizados. O bloco de Mies é a junção de quatro sistemas de esquerdo-direito em que cada um serve dois apartamentos por piso. O piso superior difere dos restantes ao ter arrecadações, uma lavandaria e um jardim na cobertura.

Vivia-se um novo conceito de vida, exposto pelas ideias de novo Homem, e transposto para intervenções várias em cidades alemãs. Com efeito, Frankfurt transformar-se-ia em *Neue Frankfurt*, pela mão de Ernst May, encarregue do departamento de Habitação e Planeamento Urbano da cidade. May giza um plano que permitiria anular a crise habitacional da cidade entre 1925 e 1935. É nestas experiências que May ensaia a ideia do *Existenzminimum* e procura aquele que é o espaço mínimo na habitação na construção de habitações pequenas, unifamiliares (que May considerava o tipo ideal) à medida e imagem do modelo familiar-tipo, com interiores racionalizados. Nessa linha, surge a cozinha de Frankfurt, desenvolvida por Grete Schütte-Lihotzky com base na produção industrial de *galleys* de navios e cozinhas de comboios, que permitia encontrar neste espaço uma verdadeira linha de montagem racionalizada como todo o equipamento para lavagem, preparação e confecção de alimentos, assim como para todas as tarefas de tratamento de roupa. Assim como a cozinha, todo o projecto doméstico era visto como um desenho ‘científico’, com equipamento e mobília racional pela via do *standard*.

Experiências como a *Neue Frankfurt* e a exposição de *Weisenhof* são de grande importância para o desenvolvimento do projecto doméstico por representarem um corte com a arquitectura doméstica de até então, por serem desenhadas para uma actualizada noção de habitar, através de uma reflexão aprofundada acerca de cada espaço e cada função. Mais ainda, especificamente no caso de Frankfurt, procura-se dar resposta às necessidades habitacionais com casas que têm em mente as famílias que as

1.16  
Método gráfico.  
Comparação entre duas  
plantas-tipo para quatro  
camas





## 1.0 DA CASA NO MUNDO

iriam habitar e um novo pensamento em relação à habitação mínima que não equivale necessariamente a áreas mínimas mas sim à avaliação e consciência do mínimo indispensável que permita o uso confortável da habitação. Nessa linha, May apresenta no CIAM II, de 1929, em Frankfurt esta mesma ideia. A célula habitacional precisaria de melhores condições de habitabilidade e custos de arrendamento acessíveis e o projecto doméstico teria agora de se centrar não no exterior do edifício mas no interior segundo os princípios do novo modo de vida moderno.

A unidade de habitação foi alvo de investigações e estudo que permitiram chegar a soluções mais optimizadas e, consequentemente, a uma construção expedita e económica e que respondesse de modo eficaz e funcional às necessidades do habitante moderno. Na revisão moderna acerca do espaço doméstico mínimo seria necessário pôr em causa a organização espacial, a circulação, o número de divisões, a sua forma e a função e utilidade de determinados espaços.

*“Os trabalhos de Alexander Klein sobre a habitação mínima, os CIAM dedicados ao Existenzminimum, com suas comparações de plantas e superfícies, são o triunfo desta redução cientificista do espaço. O esquema metodológico de Klein é um compêndio perfeito do projeto positivista da casa, Quatro fatores – dados estatísticos, princípios científicos, aspectos técnicos e construtivos – conformam um processo de tomada de decisões em uma cadeia arborescente, que culmina na construção em série. A habitação, para Klein, transformou-se em um problema da indústria, que, como tal, deve ser estudado com o mesmo espírito que se aplica a qualquer processo industrial” (Ábalos, 2003, p. 27)*

O pensamento que May enunciara está igualmente presente em diversos estudos de Klein, na consciência da necessidade de um habitar mínimo que solucionasse os problemas funcionais e económicos da habitação. De forma sistemática, usando o método gráfico e analítico como ferramenta, Klein contrapunha ao conceito de habitação mínima a ideia de mínimo de habitação ao adicionar outros mínimos psicológicos: a habitação deve providenciar tranquilidade, garantir o repouso e permitir a reposição de energias.

*“Ya no podemos contentarnos con aceptar como vivienda un espacio cubierto cualquiera, compartimentado con subespacios y que carezcan de sentido para la parte espiritual de nuestra existencia. La vivienda que nosotros construyamos debe estar concebida de tal modo que esté en relación activa y orgánica con las condiciones de vida y necesidades culturales de la época actual, debiendo satisfacer asimismo las exigencias de máxima economía y simplicidad; en una palabra, debe contribuir por su parte, y desde todos los puntos de vista, a hacernos más fácil la vida manteniendo nuestra energía física y psíquica.” (Klein, 1980, p. 81)*

A pesquisa de Klein apresenta a habitação como um organismo complexo em que diversos parâmetros funcionais e distributivos se relacionam com os parâmetros formais e perceptivos, realçando a necessidade premente de uma análise conjunta que leve a perceber as relações que os ligam. Dos seus estudos, surgem instrumentos capazes de fornecer ao método de projecto doméstico informações para o correcto dimensionamento e correcta distribuição funcional com base num sistema de avaliações qualitativas que vão desde os sentimentos desagradáveis criados por uma organização aleatória em planta, do espaço desorganizado ao nível dos olhos, percursos desnecessários e sinuosos, espaços mal iluminados, entre outros... Para Klein, o projecto doméstico deveria basear-se em metodologias científicas mais do que na

intuição subjectiva do arquitecto.

Na linha da repetição conceptual da habitação em massa, seja ela empilhada ou lado a lado, Le Corbusier advoga que o habitante tem de conseguir reconhecer a sua casa, formal e antropologicamente. O Pavillon de l'Esprit Nouveau, mais do que um pavilhão, seria um protótipo de casa, um duplex desprovido de ornamento que serviria de manifesto contra a noção de artes decorativas. Demolido após a *Paris Exposition des Arts Décoratifs* de 1925, serviria igualmente como unidade do projecto nunca construído dos Immeuble Villas, agora com um espaço exterior privado.

A partir desta proposta reforça a inovação de ser possível transpor a casa com jardim para um edifício de apartamentos, introduzindo um novo mecanismo, o terraço jardim. Este mesmo mecanismo, bem como a varanda, oferecem ao habitante a dilatação da área social associada a um desejável grau de privacidade. Esta proposta oferece assim independência e privacidade na utilização do espaço exterior, no piso elevado de um edifício de habitação colectivo. O mesmo princípio é utilizado na Unidade de Habitação de Marselha (1947-1952) ao dotar cada célula de uma varanda que abre o interior ao ar livre e que por via de um confinamento perspectico (a altura da guarda não permite a quem está sentado contemplar o exterior ou ser visto) mantém a protecção da privacidade. A Unidade de Habitação de Marselha, em conjugação com as de Nantes (1955), Berlim (1958), Briey-la-Fôret (1963) ou Firminy (1965), resulta no exemplo construído da oportunidade de empilhar quase infinitamente as células de habitação individuais, dotando-as de equipamentos colectivos como sejam creches, lavandarias ou até mesmo lojas que reforçam o seu sentido de comunidade.

*“A casa individual enquanto habitação ideal – protagonista da arquitectura pela primeira vez, sendo espelho das variações técnicas e sociais ocorridas em cada momento do século XX – surge como metáfora do projecto moderno de habitação colectiva. O problema coloca-se na transposição de um modelo de habitação para outro, mantendo as suas características atractivas: o contacto com o solo e com o espaço exterior, e na identidade que estabelece entre habitantes e casa.”* (Ramos R. J., 2010, p. 177)

1.17

Immeuble Villa, 1922,  
Le Corbusier.

«Immeuble-villas»; fragmento de fachada.  
Cada jardim rigorosamente independente  
do vizinho.



## 2.0 Da casa em Portugal

2.01

Entre o cultivo e a indústria

Máquinas agrícolas de  
início do século XX



## 2.1. DO MODERNO EPIDÉRMICO A CASA NA TRANSIÇÃO

*“No início de Novecentos a cultura portuguesa, como aliás vimos de um modo geral por toda a Europa, debatia-se entre um desejo de modernização, que se apoiava numa crença optimista nas potencialidades da máquina, e uma nostalgia de passado ameaçado, ancorada na sobrevivência dos valores de uma alma nacional de raiz eminentemente rural que desprezava esse presente em acelerada mutação.” (Tostões, 2015, p. 151)*

Novos valores eram introduzidos na sociedade europeia do século XIX através do progresso e das transformações dele resultantes, originando um novo estilo de vida. Procurar-se-ia adaptar a sociedade a esta nova realidade, articulando a vida entre inovação e tradição que, como previsível, originaria facções opostas.

Portugal enquadra-se no cenário europeu vigente ainda que não tenha conseguido acompanhar a evolução do restante continente criando um desfasamento tecnológico. Por entre nacionalismos e revivalismos em confronto com desejos de inovação e universalismo, o panorama arquitectónico português tentava acompanhar o progresso que de forma mais enérgica se fazia sentir no estrangeiro.

*“Quer o programa do prédio de rendimento, quer a encomenda da casa unifamiliar, são sinal da valorização do programa doméstico que passa a ser tema frequente de encomenda e matéria nobre de investigação para o arquitecto. Arredados de uma inovação tecnológica, recorrem modestamente aos processos tradicionais de construção [...] que o atraso e a debilidade da industrialização em Portugal podem explicar, se comparadas com a produção arquitectónica ocorrida nos países pioneiros da Revolução Industrial.” (Tostões, 2015, p. 155)*

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

Ainda assim, e até ao período coincidente com a Primeira Grande Guerra, a época foi de evolução na sociedade portuguesa à boleia de um crescimento demográfico acentuado, do desenvolvimento industrial e do surgimento do operariado organizado.<sup>4</sup> A arquitectura – nomeadamente no campo da habitação – necessitava dar resposta às questões levantadas.

*“Prolongando no tempo as práticas europeias oitocentistas dominadas hegemonicamente pelas Beaux-Arts parisienses, os arquitectos portugueses de 1900 foram artisticamente eclécticos. A arquitectura, transmitida como uma das ‘Belas-Artes’ pelas escolas de Lisboa e Porto e assumida em diferentes graus pelos bolseiros parisienses, tende a encarar o desenho da fachada como valor essencial [...]”* (Tostões, 2015, p. 155)

Assim, a herança do século XVIII mantinha-se na mente dos arquitectos de Novecentos que tinham a fachada como elemento simbólico, de gosto cenográfico e decorativo, revivalista ou cosmopolita.

No início do século XX, a arquitectura doméstica centrar-se-ia, em Lisboa, em Raul Lino e Ventura Terra e, no Porto, em Marques da Silva. Estes últimos mostrariam a sua vertente mais ligada à emergente corrente modernista europeia, de noção urbana mais presente, enquanto Raul Lino se fixaria numa corrente mais culturalista em prol da tradição.

Com percurso académico em Paris, Ventura Terra e Marques da Silva tiveram na Cidade Luz campo de aprendizagem onde tomariam contacto com a importância do desenho urbano, na medida em que o edifício projectado modifica sempre o local onde se implanta. Assim, a condição *beaux-arts* que associava os valores de tradição clássica à componente racional emergente, adaptada à vida moderna, dotaria Ventura Terra e Marques da Silva da capacidade de criação de esquemas de composição funcional relacionados com o carácter representativo do edifício.

*“A adopção de valores, ora de acentuação representativa, ora de carácter funcional, não tem um carácter substitutivo e único no tempo, de troca um pelo outro, mas sim de referência e de reordenação dos seus valores no projecto. No desenho da casa, estes valores são resultado da observação da vida e da procura de uma resposta ajustada a um programa e a um cliente”* (Ramos R. J., 2010, p. 318)

Ventura Terra (1866-1919) projecta para a Lisboa de início de século obras de carácter marcadamente funcionalista e racionalista. Obras como o Liceu Camões (1907) ou o Liceu Pedro Nunes (1909), bem como a Maternidade Alfredo da Costa (1908) assumem-se como referências urbanas e marcos da modernização da sociedade portuguesa. Tratam-se de edifícios que, à excepção de situações pontuais específicas (como o salão de festas do Liceu Pedro Nunes, por exemplo), se fecham à envolvente, conforme as exigências do programa, mantendo um claro sentido urbano pela sua acentuada volumetria e formalização austera. Denotam o seu gosto pelo cosmopolitismo.

---

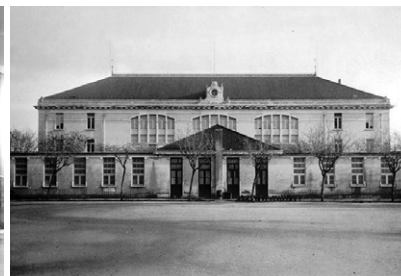
4. “Crescimento demográfico, incremento industrial, intenso debate político entre as várias facções monárquicas e o cada vez mais poderoso Partido Republicano, coincidindo com as fracturas classistas da burguesia e a emergência de um operariado organizado, são índices significativos dessa situação [...]” (Da Silva, 1997, p. 15)



## ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE TÁVORA E SIZA

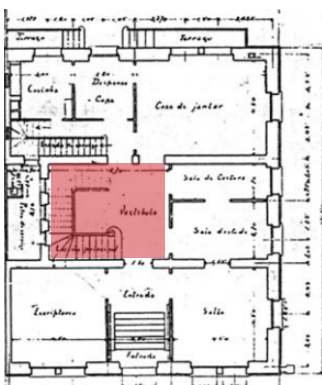
### 2.02

Maternidade A. da Costa,  
Lisboa, 1909;  
Liceu Pedro Nunes,  
Lisboa, 1909,  
Ventura Terra.



### 2.03

Casa Júlio G. da Costa Neves,  
Lisboa, 1904,  
Ventura Terra.  
Plantas do piso térreo



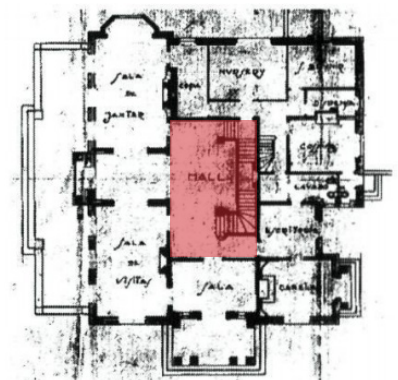
### 2.04

Estação de São Bento, Porto,  
1901-16;  
Teatro de São João, Porto,  
1909,  
Marques da Silva.



### 2.05

Palacete J. Ayres de Gouveia,  
Porto, 1929,  
Marques da Silva.  
Plantas do piso térreo



## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*“Homem culto e informado, empenhado na transformação dos país através da militância no Partido Republicano que em 1910 derrubava a monarquia, Terra põe nestas obras o seu saber ao serviço de um intuito desenvolvimentista contribuindo para prestigiar a prática da arquitectura e o papel social da profissão.”* (Tostões, 2015, p. 157)

Poderemos encontrar também no projecto doméstico de Ventura Terra os mesmos aspectos de racionalidade, bem como preocupações higienistas e de economia de meios. Tendo como exemplo a casa Júlio G. da Costa Neves, de Ventura Terra, podemos encontrar uma compartimentação cuidada, organizada desde um átrio central. É aqui que se reúnem, nos dois pisos, as principais circulações da casa, sejam elas horizontais, entre compartimentos, ou verticais, entre os pisos. Ainda assim, contamos com uma circulação independente, entre pisos, entre a zona da cozinha e as instalações sanitárias junto do quarto principal. A intimidade e a progressiva penetração nos espaços privados da casa são garantidas através do pequeno vestíbulo de entrada, que facilita o acesso ao escritório e à saleta, e depois do átrio central para a casa. Assim, o programa doméstico é projectado com uma grande economia de área proveniente de uma proposta de organização espacial racional e funcional.

Marques da Silva (1969-1947) traria obras de alguma inovação ao espaço da cidade do Porto. O Teatro de S. João (1909), em que aproveita as fundações e parte dos escombros do anterior teatro que ardera um ano antes, é utilizado como ‘peça’, capaz de organizar a irregularidade da praça em que se insere, denotando o seu claro sentido do urbano e de valorização do local onde se implanta. É evidente a utilização de elementos decorativos na fachada, de gosto *beauxartiano*, ao mesmo tempo que segue, no interior, um desenho clássico do teatro à italiana, com o modelo da Ópera de Paris e dos seus átrios, escadas e salão nobre em mente.

A estação de S. Bento (1901-1916) é a adaptação do projecto de fim de curso de Marques da Silva na Escola de Belas-Artes de Paris. Na eminência da chegada do comboio à cidade do Porto, Marques da Silva adapta o projecto e expõe-no à Câmara Municipal do Porto, à medida das necessidades da cidade. No entanto, mais do que um edifício para receber passageiros e comboios, S. Bento destaca-se pelo seu carácter de monumento e de potenciador da zona da cidade em que se insere.

Em 1929, Marques da Silva projectaria um palacete, entre a moderna e a representatividade de uma casa nobre. O Palacete J. Ayres de Gouveia Andresen apoia-se num grande *hall* central que articula a grande área social da casa, que combina sala de jantar, sala de visitas e sala, com o acesso à zona de serviço, cuja distribuição se faz por meio de um corredor. Neste *hall* de estar, desenha igualmente a escada nobre que se assume como ‘escultura’ no verdadeiro espaço de recepção da casa. É um espaço com uma grande componente representativa e cénica, coroado pela dupla altura do vão de escada e pelo lanternim que lhe confere luz zenital.

No Palacete J. Ayres de Gouveia Andresen encontramos o desenho da escada e a sua articulação com o átrio central, incluída no percurso de entrada e circulação nobre, como parte de um dispositivo espacial comum nas casas burguesas da transição do século (Ramos R. J., 2010, p. 321) que interfere no desenho do interior da vida doméstica pela sua grande importância, já que é tido como elemento essencial e gerador da organização doméstica e como mecanismo que cria uma marcada cenografia associada aos valores

sociais que esta casa representa e à sua formação *beauxartiana*.

À semelhança de Ventura Terra, ao largo deste átrio central onde se reúnem os dois pisos e a circulação vertical, dispõe-se uma compartimentação de serviços cuidada, sem contacto com a área social da casa e com circulação independente. A intimidade e a progressão nos espaços da casa são salvaguardados por este átrio central, simbólico e cenográfico, mas também dedicado à sua função de organizador do espaço doméstico.

Por sua vez, no contexto revivalista surge a alternativa arquitectónica mais radical – a “casa portuguesa”. O seu representante máximo, Raul Lino (1879-1974), defende a habitação unifamiliar em desfavor da plurifamiliar associada ao internacionalismo. No final do século XIX e início do século XX, predomina em Portugal a ideia de casa unifamiliar. Raul Lino aponta para o entendimento do sítio e o uso de técnicas e materiais tradicionais. Procurava um modelo único para o habitar português, síntese da tradição nacional.

*“Raul Lino vai estabelecer o que considera serem as constantes essenciais da ‘casa portuguesa’, a partir de uma análise das características da arquitectura doméstica em Portugal, ao longo da história.*

*Apesar de uma grande diversidade arquitectónica, resultante da extrema variedade dos materiais utilizados e das diferenças mais marcantes relativas à oposição Norte-Sul, Raul Lino encontra constantes, que transcendem as inevitáveis diferenças geográficas e históricas. [...]*

*Lino privilegia o segundo quartel do século XVII como um momento determinante na fixação do que seria o paradigma da casa portuguesa. Teria surgido dentro de um estilo barroco dominante, apesar de se manifestar variações geográficas significativas: de espírito mais exuberante e extravagante no Norte; mais sóbrio e académico no Sul. Seria nesta época que ‘... se fixou o tipo médio da casa portuguesa no seu aspecto mais expandido, e que, com algumas mínimas variações, se manteve até aos nossos dias’. Trata-se de uma casa banal, mesmo rudimentar: Quanto ao plano interior, tem normalmente a forma de um rectângulo, como divisões regulares, algumas até sem janelas. O exterior apresenta sempre uma grande sobriedade de linhas; ‘... é na ornamentação interior que reside mais frequentemente o encanto das nossas residências’.” (Ribeiro, 1994, p. 98/99)*

Lino, dedicadamente devotado ao património nacional, estabelece um paradigma coerente que viria a ser desvirtuado mas ainda assim correcto na sua formulação inicial ao insistir nos valores de uma casa portuguesa em



## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

consonância com o local, sem que se distinguísse o vernáculo do erudito.

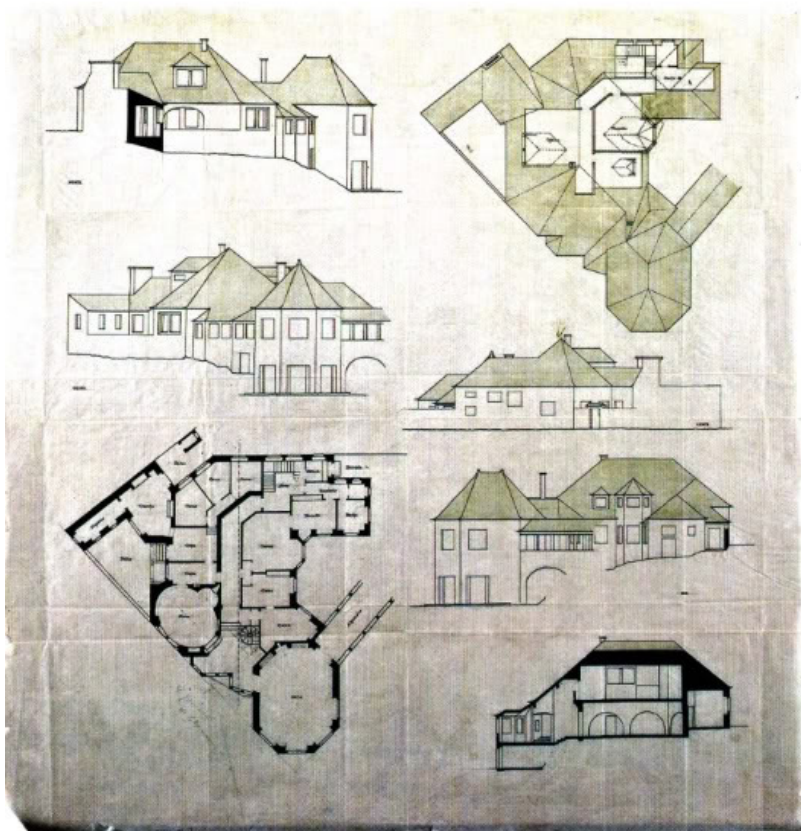
*“O seu impacte e pregnância estética não advém, em nenhum dos casos, da fidelidade à sua proposta de «casa portuguesa» mas de um conjunto de carácteres decisivos para a elaboração da arquitectura moderna, portuguesa ou internacional: o entendimento do sítio – o que Lino designaria, romanticamente, por «espírito do lugar» - valorizador da articulação com a envolvência paisagística, segundo uma composição orgânica, sábia e intuitiva, afim da que, nos mesmos anos, praticou, nas suas prairie houses, Frank Lloyd Wright; o gosto pelo uso de materiais tradicionais – a madeira, a terracota, a cal, o ferro forjado, o azulejo – com objectivo que, sem deixarem de ser decorativos, são essencialmente funcionais, recuperando modos de fazer tradicionais, na senda das arts and crafts em que fora formado; a elaboração do projecto a partir da planta, interpretando as necessidades dos utilizadores com a preocupação culturalista de quem entende a casa como lugar de vivência simultaneamente individual e colectiva e quer manter nela uma espécie de circuito de progressiva revelação; a ambição de elaborar uma «obra de arte total», envolvendo a proposta do mobiliário e o desenho dos jardins.”* (Da Silva, 1997, p. 16)

A obra de Raul Lino, no início do século, é assente fundamentalmente num novo entendimento arquitectónico do espaço e na sua adaptação ao uso e ao conforto do habitante. O projecto doméstico de Raul Lino, mais do que a componente ornamental e decorativa, ambicionava articular o programa e o sítio, usando os materiais e o saber construtivo tradicionais, conformando luz e espaço para culminar num projecto unitário formal e decorativamente.

A casa do Cipreste (1907-1914), em Sintra, desenvolve uma relação orgânica com o lugar através de uma aglutinação de volumes que se adaptam ao terreno e que, ao traduzir a forma do interior, denotam uma concepção marcadamente pensada de dentro para fora. Desenvolve-se num único piso principal (o declive do terreno permite um piso inferior possivelmente destinado a serviços), a partir da cota da entrada, e cada espaço tem um significado próprio, com níveis de luz e atmosferas diferenciados, marcados por materiais adequados à sua finalidade, marcados pela conjugação entre função e ornamento. Ainda que composto por vários volumes, a unidade é garantida pelo trabalho nas transições espaciais, quer a nível interior como a nível exterior. A relação entre as duas esferas dá-se por via de pequenos volumes salientes que acentuam as relações com a Natureza como é o caso da varanda da sala-de-estar.

Na zona de entrada concentra-se uma sequência de espaços de serviços. Por se expor mais ao público, é servida por um corredor na penumbra que culmina no átrio luminoso e aberto à paisagem que serve as salas principais. Uma destas salas, a de jantar, de forma elíptica, oferece uma vista ampla sobre o exterior. A mesa insere-se no centro do espaço, esse que se liga funcionalmente à zona de serviços, através de uma porta disfarçada na parede. Por sua vez, a sala de estar tem uma configuração octogonal, criando assim pequenos nichos de privacidade e intimidade.

É nas mãos do Regime, primeiramente consonante com a arquitectura moderna como forma de propaganda, que o paradigma de Lino se desvirtua e se converte numa miniaturização decorativa e ornamental que significaria um modo de construir supostamente português.



2.06

Casa do Cipreste, Sintra,  
1907-14;  
Raul Lino.

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

A situação portuguesa na transição de século apresenta-se como o confronto entre o cosmopolitismo ansiado e a identidade nacional. Com efeito, as primeiras décadas do século XX português serão marcadas pela convivência entre a valorização histórica e tradicional e uma via mais modernizante e progressista.

*“Na transição do século XIX para o século XX, identificamos um período de introdução eclética à modernidade, que podemos observar, como já referimos, desde o confronto entre uma via culturalista e outra progressista. Este período irá prolongar-se até ao fim da Primeira Grande Guerra, em 1918, encontrado o seu ponto de assumida experiência modernista em 1925, como o início do projecto do Instituto Superior Técnico em Lisboa [...]”* (Ramos R. J., 2010, p. 201/202)

Nuno Portas, no seu texto *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal* (Zevi, 1973, pp. 685-746), identifica a obscuridade nas duas primeiras décadas do século XX português no que à Arquitectura diz respeito. No entanto, será de salientar a constituição da Sociedade dos Arquitectos Portugueses em 1902 que contribui decididamente para uma importante tomada de consciência da profissão, bem como a fundação das duas primeiras revistas de Arquitectura em Portugal, *A Construção Moderna* (1903) e *A Arquitectura Portuguesa* (1908). É portanto nos anos 20 que importa destacar o início, ainda pouco consistente, do que seria o novo ciclo da arquitectura ‘modernista’ em Portugal. (Portas, *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, 1973)

*“... no século XX a arquitectura portuguesa não teve significativas motivações ideológicas, definindo-se mais como linguagem disponível do que como código totalizante. Tomemos como exemplo a ambivalência dos significados da «casa portuguesa», a inexistência de uma convicta arquitectura fascista ou a dificuldade de explicitação forma do neo-realismo.”* (Costa, 1988, p. 5)

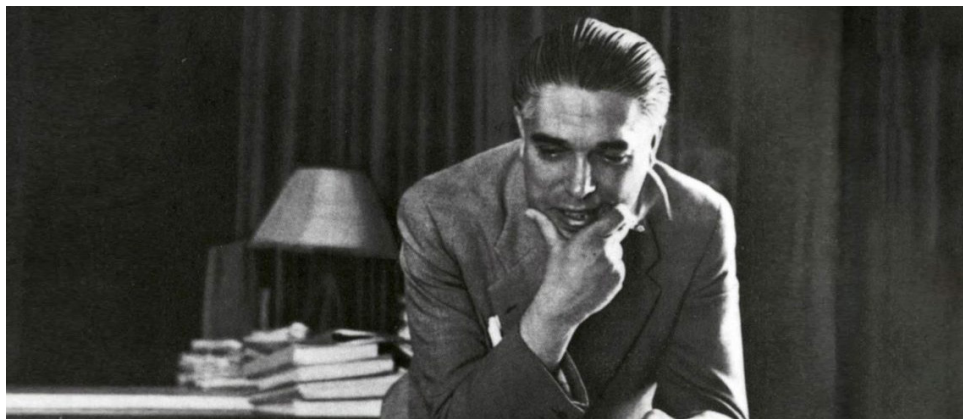
A primeira geração modernista surge em Portugal com certas debilidades, com alguma falta de fundamentação ideológica; como argumenta João Vieira Caldas, *Nasceram, pois, quase órfãos os arquitectos modernistas portugueses*. (Becker, Tostões, & Wang, 1997) na medida em que o «funcionalismo» foi muito mais o álbi pragmático (a ideologia) de uma ruptura na linguagem figurativa e de um novo gosto depurado, do que um fundamento metodológico rigoroso da criação. (Portas, *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, 1973, p. 700)

As duas orientações, opostas porventura, de Raul Lino e a «casa portuguesa» por seu lado, e a de Ventura Terra e Marques da Silva e algo a que se pudesse chamar racionalidade *beauxartiana* por outro, dividiriam as influências e privariam a arquitectura portuguesa de uma geração de transição entre a corrente racionalista presente em Oitocentos e o moderno do pós-guerra.

*“Era um papel que Raul Lino, dada a sua formação anglo-germânica e a provável influência das arts and crafts, poderia ter desempenhado. O seu individualismo e o carácter exageradamente nacionalista e retrógrado que tomou o seu percurso crítico (e arquitectónico) depois da I Guerra Mundial impediram, porém, que alguma renovação espacial e decorativa das habitações que antes construía, ou a anterior experiência no desenho de mobiliário e de padrões simplificados para tecidos e azulejos, pudessem ser tomadas como antecedentes.”* (Portas, *A Oportunidade do IAPXX e uma interpretação dos Anos 40.*, 2006, p. 52)

2.07

Pela mão de  
Duarte Pacheco



## 2.2. DO MODERNO TRANSITÓRIO A CASA PORTUGUESA

*“Do mesmo modo, as relações não eram nada simples entre as arquitecturas e os poderes políticos – não só quanto à estética ou ‘estilo’, mas também quanto à tipologia e à inserção urbana. Era o caso da afirmação do primeiro ‘modernismo’ com a consolidação do Estado Novo até às guerras de Espanha e Mundial – tão complexo quanto fascinante o seu legado -, revelando as contradições internas da cultura do regime e também as dúvidas culturais dos arquitectos protagonistas da encomenda pública nesse período, de que são exemplos significativos as trajectórias de um Cottinelli, um Rogério de Azevedo, um Carlos Ramos ou um Cristino da Silva.” (Caldas, 1997, p. 24)*

Ao surgimento do betão armado na construção junta-se o surgimento de uma nova e primeira geração de arquitectos que aborda ainda que ao de leve a arquitectura moderna. Os desenvolvimentos técnicos traduzem-se na possibilidade de, ainda que sem fundamento ideológico aparente, se fundar uma nova expressão plástica, normalmente geometrizada e funcionalista. O revivalismo, nacionalista ou *beauxartiano*, dá lugar a um modernismo experimental e monumental, impulsionado por um apoio propagandista de um novo regime apoiado em obras públicas que se apresentavam como bandeiras da modernidade.

*“Os primeiros indícios de mudança surgem no início dos anos 20 nos trabalhos de arquitectos acabados de formar [...] Enquanto em localizações ou programas específicos, os estilos tradicionais continuavam a ter aplicação, em Lisboa e também no Porto começava a afirmar-se a necessidade de se explorarem novas linguagens. Programas urbanos, modernos, inéditos, materializando um progresso cosmopolita que a cidade desejava e só a custo ia adquirindo, reclamavam uma nova arquitectura. [...] A arquitectura começava a tornar visível esse movimento de renovação, dos hábitos, dos*



## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*gostos, da cidade, propondo novas imagens, aceitando as formas que por todo o mundo iam sendo praticadas e divulgadas.” (Tostões, 2015, p. 163/164)*

Assim, a renovação da linguagem à luz do modelo internacionalista dá-se pela mão do Regime como forma de propaganda no decorrer dos seus primeiros dez anos. É à viciosa relação entre arquitectos e poder que se deve o ‘efémero modernismo’ da arquitectura portuguesa por via de uma relação de troca por troca que o Regime estabeleceria com os profissionais. Assim, os arquitectos próximos do Poder poderiam, nos primeiros anos do Regime, renovar a linguagem arquitectónica através do modelo internacionalista. No entanto, é o Regime *que a pouco e pouco lhes pedirá, em troca, que abandonem vanguardismos e colaborem na «restauração cultural» que o Estado Novo quer empreender num país onde os monumentos do passado jaziam em ruína e as «virtudes da raça» tinham de ser recordadas...* (Portas, 1973, p. 711).

Ainda antes da «restauração cultural» empreendida pelo Estado Novo, Duarte Pacheco, age, enquanto Ministro das Obras Públicas como impulsionador de uma geração de arquitectos<sup>5</sup> que saberiam explorar as potencialidades do betão armado retirando dele as correspondentes conclusões formais. As obras públicas, nestes primeiros anos de Regime, transmitiriam assim uma imagem de desenvolvimento e modernização, segurança e grandeza do Estado Novo.

Esta nova geração de arquitectos apostaria numa renovação linguística sem os princípios ideológicos do movimento moderno internacional que tinha no *tema de la residencia, es decir, el tema de la vivienda del hombre y de su relación con los demás elementos del espacio habitable o núcleo central de la investigación desarrollada en el ámbito disciplinar de la arquitectura* (Aris, 2000) e que apontou igualmente a sua investigação para as questões urbanas visando romper com *la herencia de la ciudad ochocentista* tentando *recomponer los vínculos con la tradición positivista de la construcción de ciudad* (Aris, 2000) visando que a arquitectura atingisse uma dimensão social. Em Portugal, trabalhar-se-ia num registo formal, na aplicação de um novo código linguístico que *ainda que decorrente de uma nova maneira de construir que integrava uma concepção funcionalista e racionalista da arquitectura, terá sido assimilada apenas como mais um estilo disponível.* (Tostões, 2015, p. 170)

Assim, em Portugal seria no quadro dos equipamentos que as experiências em torno de uma nova linguagem se dariam, com o apoio e encomenda de um Regime em estabelecimento. A geração modernista inicial não seria capaz de perceber, e por conseguinte integrar nas suas propostas, a radicalidade ideológica do Movimento Moderno internacional. A experiência moderna inicial em Portugal, ceifada posteriormente pelo mesmo Poder que a impulsionou primeiramente, foi-se esgotando e reduzindo a uma componente meramente formal e estilística.

---

5. “Neste caso, e pela primeira vez desde há muito no nosso panorama, há que tratar uma boa dúzia de autores como grupo ou escola: os seus primeiros trabalhos surgem num curto período de tempo, afirmando-se por uma linguagem comum, de facto nova ou de ruptura com a generalidade do que se construía então. E não deixa de ser surpreendente este surto se tivermos em conta que a formação que tiveram nas Belas-Artes se encontrava totalmente desfasada da «revolução cultural» da arquitectura europeia [...] Recorde-se a ofensiva de novidades que vêm à luz a partir de 25: o cinema Capitólio (26) que revela Cristino da Silva; a garage do Comércio do Porto (28) o Rogério de Azevedo; o Pavilhão de Rádio do I. de Oncologia (30) confirma Carlos Ramos; o projecto do cinema Eden (30) destaca Cassiano Barbosa; logo os novos liceus de Beja, Lisboa, Coimbra, consolidam Cristino, Ramos, Segurado (30); os novos edifícios dos CTT, Adelino Nunes. Pardal Monteiro inicia o projecto do I.S. Técnico (27).” (Portas, 1973, p. 707)

*“Do primeiro grupo deixámos para o fim a personalidade mais poderosa e inventiva: Cassiano Branco. O Eden-Teatro e o Hotel Vitória são as suas obras mais notadas e, provavelmente, aquelas que transcendem a fronteira cultural portuguesa da época [...] Mas Cassiano como arquitecto modernista de Lisboa é ainda importante por ter sido o homem que mais influenciou a arquitectura corrente na cidade [...] Os vários projectos que fez [...] chamaram a atenção para o movimento das fachadas, a sensualidade dos balcões redondos ou de esquina, as janelas corridas e as «box-windows» de persianas, o lançamento das escadas interiores, o desenho imaginativo dos elementos metálicos, como guardas ou portões...”* (Portas, A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, 1973, p. 715)

A renovação da imagem da cidade e da habitação dar-se-ia por via de intervenções na fachada e Cassiano Branco terá sido *o mais inventivo, espectacular e cosmopolita modernista da sua geração*<sup>6</sup>. Com efeito, é ele o arquitecto que mais investe no projecto do chamado prédio de rendimento utilizando nesta tipologia as potencialidades plásticas do betão. Contudo, é apenas na fachada que residem as alterações significativas já que o mesmo não acontece, regra geral, na organização interna do fogo. A estrutura fundiária ditava lotes profundos que resultariam em fogos arejados e iluminados por saguão e numa circulação por meio de corredores. Os dois fogos com escada central de acesso seriam a organização mais comum. Seria nos casos excepcionais, como o projecto de prédio que antecederia o Hotel Vitória, que o projecto abordaria mais do que a questão formal.

*“De qualquer modo, neste projecto de 1934, são já patentes os sinais da maturidade expressiva de Cassiano Branco [...] Previa-se modernamente a instalação de um ascensor colocado na bomba da escada. Para terminar o quadro moderno e cosmopolita ‘a laje da cobertura será em cimento armado e destinar-se-á a um jardim’. A transformação para hotel vai manter no essencial a distribuição inicialmente prevista com corredor em ‘U’, saguão, iluminação natural da escada. Foram introduzidas casas de banho privativas na maioria dos quartos que, na inevitabilidade de permanecerem ‘interiores’, obrigaram à utilização de um dispositivo inovador que seria retomado a partir dos anos 50 na construção corrente de habitação: a abertura na laje de cobertura de ‘furos para a passagem dos tubos de respiração das instalações sanitárias dos diferentes pisos’.”* (Tostões, 2015, p. 243)

*“Se a iniciativa municipal do Bairro Social do Alisto em Lisboa (também*

6. *“Pelo modo como soube integrar o contributo das vanguardas artísticas [...] foi capaz de articular um código formal apreensível e repreensível.”* (Tostões, 2015, p. 241)

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*designado por Bairro Salazar), projectado em 1938 por Paulino Montez, podia ter constituído uma excepção [à falta de base ideológica do Movimento Moderno português] a verdade é que a sua pequena dimensão cruzando ‘formas de Siedlung e de Garden City, o facto de evitar a habitação colectiva e assim permitindo o alinhamento de casas unifamiliares na sua maioria, afastou este programa de um possível enquadramento no Movimento Moderno. A que deverá ser acrescentado o facto de não ter constituído matéria de debate no sei dos arquitectos modernistas sobre a questão da habitação’.*” (Tostões, 2015, p. 172)

No entanto, Carlos Ramos projectaria para Olhão, em 1925, uma das raríssimas propostas de habitação plurifamiliar de carácter eminentemente Moderno, contido nos custos e em áreas, procurando a concepção de uma tentativa de unidade mínima habitável: o Bairro Económico de Olhão. A questão formal é também explorada, tomando como auxiliar a localização mediterrânica, propícia a formas puras e a coberturas em terraço, facilitadoras de aproximações a propostas semelhantes de Le Corbusier ou de Adolf Loos. A respeito de um outro Bairro, para operários, em Olhão, diria:

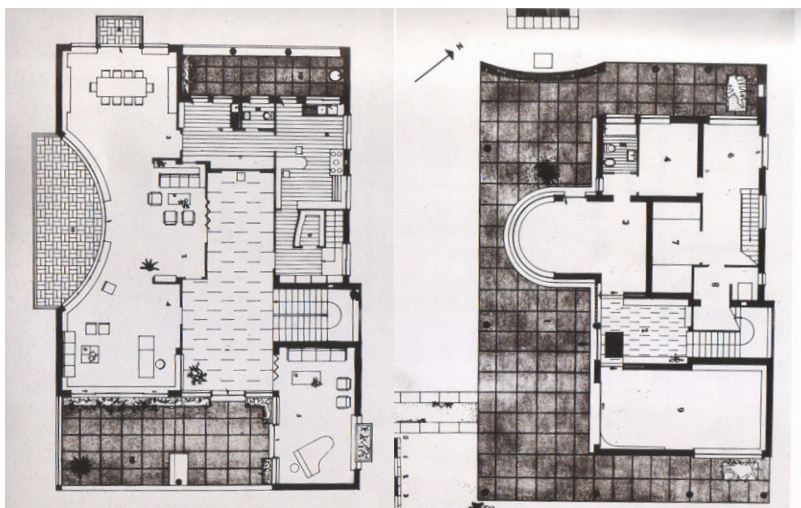
*“Este conjunto de casas económicas foram mandadas construir pela firma Lucas & Ventura para habitação dos operários que trabalham nas suas instalações industriais. Embora a minha intenção fosse conservar o carácter cubista da maioria das construções que existe nesta vila, com as suas açoteias tão características e as suas penetrações, fui levado, por um critério de conjunto, a cobrir esta série de pequenas casas por coberturas vulgares, tendo no entanto o cuidado de empregar na sua construção materiais exclusivos da região.”* (Ramos C. , 1927, p. 133)

A referência cubista patente neste excerto deixa antever o que informa uma outra proposta para Olhão, e que implementaria no Bairro Económico. Construído por iniciativa pública, é constituído por habitações de um só piso, de cobertura plana. O purismo formal faz-se acompanhar pela escolha para elemento singular de uma escada exterior de acesso à cobertura-terraço, o que facilita um alpendre de entrada e remete o observador a uma possível referência a soluções propostas por Le Corbusier, juntamente com a unidade vincada do módulo e o pátio de cada habitação.

Ainda assim, e sem a aposta necessária na questão da experiência acerca do projecto doméstico colectivo e a sua dimensão social, o radicalismo moderno surge, desta feita no Porto e no final dos anos 30, pela mão de Viana de Lima e no projecto doméstico individual. O programa da casa unifamiliar, destinada a um cliente conhecido e como gostos conhecidos pelo projectista, terá na cidade portuense atmosfera disposta a deixar que se produzam as primeiras obras modernas assinaláveis, pela sua qualidade formal mas também pelas referências tidas em conta no seu projecto.

*“Finalmente, no final da década de 30, Viana de Lima (1913-1991), na casa da rua de Honório de Lima, anuncia panfletariamente um assumido radicalismo Moderno e uma informação actualizada com a contemporaneidade internacional, acerto que só se generalizaria ao longo dos anos 50, como se verá.”* (Tostões, 2015, p. 250)

Trata-se de uma proposta marcadamente panfletária dos princípios do movimento moderno europeu, resumidos e difundidos por Corbusier, aplicada à habitação. É a realização em território português dos



2.08  
Casa Honório de Lima,  
Porto, 1939,  
Viana de Lima.



## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

“cinco pontos para uma nova arquitectura” com implicações formais na materialização do projecto. No entanto, não é ainda conseguida uma organização interior consonante com a linguagem exterior.

*“Exteriormente, isto é, o seu lado público, a casa Honório de Lima é panfletária, erguendo-se como sinal do moderno, assumindo um conjunto de influências que nos remetem para a obra de Le Corbusier e de Walter Gropius. [...] o espaço doméstico mantém um registo espacial mais contido, sem correspondência com a sua atitude exterior.”* (Ramos R. J., 2010, p. 437)

Na casa da rua Honório de Lima, a organização interior divide-se em quatro pisos com o acesso a ser feito pelo piso 1. Seguidamente, no piso 2, temos a zona social e de serviço, com sala comum, com zona de estar e de jantar diferenciadas, por sua vez demarcadas da sala de fumo, articuladas com o átrio da escada, encaixada entre compartimentos. Este é o piso onde se inserem os principais espaços da vida doméstica. O piso 3 alberga os quartos com acesso posterior ao terraço. A articulação entre espaços, isto é, a ligação entre salas e circulação, entre interior e exterior, não apresenta a continuidade espacial característica do Movimento Moderno europeu e referida no capítulo anterior. Mais ainda, não se pretende ligar verticalmente os espaços dos diferentes pisos nem promover uma ideia de continuidade espacial entre estar e circulação.

É, no entanto, vislumbre da inovação pretendida para a arquitectura portuguesa, pela imagem que constrói e também pelos segmentos de vivência moderna que ainda assim proporciona – quer seja pelos armários e outro mobiliário usados como elementos organizadores, substituindo a parede de alvenaria; ou pelos terraços e varandas recortados no volume puro e que promovem diferentes espaços exteriores. Mostra também que seria na casa unifamiliar que se experimentaria acerca do projecto doméstico que se tornaria tema central do Congresso a realizar em 1948.

*“De facto, a Casa Honório de Lima representa uma situação absolutamente inédita que assinala também a presença de uma nova geração, a dos nascidos nos anos 10, que será pontuada por figuras como Arménio Rosa, Januário Godinho ou Keil do Amaral, para além do próprio Viana. Aqui se integrou o que não terá sido possível para a geração modernista, ‘geração de compromisso’, como lhe chamou Carlos Ramos, que foi protagonista, cúmplice e participante do Moderno e da sua falência.”* (Tostões, 2015, p. 252)

Como visto, a adopção desta nova linguagem terá assimilado na arquitectura portuguesa de início de século a ideia redutora de apenas mais um estilo a poder ser utilizado. Numa primeira fase de implantação, o Poder, interessado numa imagem de renovação e monumentalidade, utilizou-a, através dos arquitectos com quem trabalhava, para uma eficaz e produtiva actualização e afirmação.

Assim, é com o final da década de 30 que se dobra a esquina para um percurso tendencialmente mais monumentalista, pautado por um receituário historicista, pitoresco e nacionalista (próximo dos modelos nazi e fascista).

*“A vaga modernista da arquitectura portuguesa ocorrida nos anos 20 e 30 conheceu um impulso importante graças à política de obras públicas desenvolvida pelo regime de ditadura instaurado em*

*1926, na onda dos fascismos que então começaram a alastrar na Europa. [...] No entanto, a base social e cultural da ditadura era caracterizada por um extremo conservadorismo, arvorando o culto pela tradição como um dos seus mais importantes dogmas. Foi assim que, perante o carácter francamente moderno e inovador que esses edifícios ostentavam, não tardaram as vozes de protesto, vindas do próprio interior do regime. A pretexto do que chamavam a inadequação dos novos edifícios às condições climáticas do país e a contradição que patenteavam com o que afirmavam ser o carácter do povo português, condenavam o internacionalismo da nova arquitectura, apelidando-o de subversivo e mesmo de comunista.” (Pereira, A Arquitectura de Regime, 1938-1948, 1997, p. 33)*

É neste clima saudosista que o Poder se afasta de uma linguagem moderna para se aproximar de uma identidade pátria de um Portugal rural e pitoresco, como oposição à falta de identidade dos tempos modernos. Busca a casa portuguesa, plena de alma e sentimentos nacionais que se apoia na teoria de Raul Lino (1879-1974), patente nos seus escritos (*A Nossa Casa*, 1918; *A Casa Portuguesa*, 1929; *Casas Portuguesas*, 1933) que, aquando da sua génese se assume como base teórica coerente mas que é tomada como receituário decorativo. A casa portuguesa assumir-se-ia como um *slogan*, um panfleto de desenhos e receitas à portuguesa, pleno de reduções estilísticas e decorativas, sem qualquer pesquisa espacial, mas como imediato modelo anti-cosmopolita.

*“O projecto da Casa Portuguesa formulado por Raul Lino é simultaneamente a tradução de um ambiente cultural e político da sua época e igualmente a formalização de uma ideia e de uma imagem arquitectónica concebida entre nostalgia e romantismo, que irá percorrer sob múltiplas formas, a arquitectura portuguesa da primeira metade do século XX.” (Ramos R. J., 2010, p. 240)*

A ânsia nostálgica e saudosista do Poder assimila o projecto teórico de Lino, associando-o à procura urgente de uma identidade nacional. A Lino (1933) não interessava, num primeiro momento, congelar no tempo a arquitectura mas sim adequá-la às *condições do clima e da paisagem, à natureza dos materiais empregados, à flora, à concepção religiosa, à história, à poesia, ao temperamento e à psicologia dos artistas em cada região*. Urgia sim, manter uma certa atmosfera tradicional, contentor da domesticidade da casa. Os beirais, alpendres, telhados e janelas não compunham para Lino um receituário mas sim uma imagem tradicional, adaptada, segundo ele, à satisfação de um estilo de vida contemporâneo português mas também moderno.

*“Depois Raul Lino, dá um grande impulso à «casa portuguesa», dentro dum critério simples e moderno, e hoje Gonçalo de Melo Breyner, Norberto*

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*Corrêa, Paulino Montez, Carlos Ramos, Tertuliano Marques, Raul Martins, Vasco Regaleira, Christino da Silva, Eugénio Corrêa, Frederico Carvalho e tantos outros architectos, incluindo o autor destas linhas, cultivam dedicadamente a «casa portuguesa», dentro de uma expressão moderna, lógica com o meio e com a vida actual. Há, no entanto, diga-se em abono da verdade, uma interpretação errada da referida casa, que geralmente nos apresenta um sabor piegas, sem unidade de elementos, e com estes mal dispostos, formando um conjunto que foge às boas proporções e ao carácter geral. Essa interpretação não saiu, com certeza, dos laboratórios dos architectos, mas sim dos de amadores inábeis, sem sentimento nem educação estética.”* (Segurado, 1926, p. 156)

Como visto, debatia-se em Portugal, na abertura do século XX, ser ou não ser moderno, sendo que sê-lo implicaria de certo modo não ser português. Produz-se uma arquitectura plena de resíduos vários vindos de intenções e abordagens que iam desde a Casa Portuguesa até à modernidade, a partir de memórias visuais até às possibilidades formais dos novos materiais.

*“É neste cenário, e face à profunda assimetria social, à pobreza e à degradação das condições de vida que o Estado vai intervir no incontornável problema da habitação, iniciando uma série de programas públicos de habitação que se estendem em diversas configurações até ao final do século [...] A passagem da casa de iniciativa privada e finissecular [...] para uma iniciativa habitacional programada no Estado Novo acontece [...] tardiamente, em 1933, com o programa das Casas Económicas...”* (Ramos R. J., 2015, p. 69)

Será com esta iniciativa estatal que se abandonará a questão monumental da obra pública para se centrar a atenção e a acção do Poder para a questão habitacional e com ela a massificação da construção, a repetição tipológica, os princípios higienistas e de conforto, o planeamento territorial como dispositivos para a construção de novos bairros sociais, numa atmosfera de cariz marcadamente patriótico e nacionalista, adaptada à sociedade de um país que se queria mostrar imperial mas que, em boa verdade, se encontrava subdesenvolvido. A casa passa agora para uma imagem de objecto de consumo, de imagem mais ou menos pitoresca e destinada a todas as classes sociais, sujeito a mecanismos de produção e repetição, e que levanta agora as questões necessárias para uma reflexão acerca do projecto arquitectónico e doméstico moderno para além das suas componentes formais e plásticas.

O Programa das Casas Económicas é assim abordado pelo Regime como forma de tornar a habitação uma bandeira patriótica, elo principal na política de culto da nação através do tipo de casa unifamiliar com quintal, com todos os códigos imagéticos portugueses, pleno do repertório nacionalista e tradicionalista. A casa unifamiliar de dimensões reduzidas e adaptadas à classe social do seu habitante, bem como o bairro por si constituído, tornam-se o pilar da identidade nacional, por oposição às propostas modernas de habitação em altura e de concentração habitacional em bloco.

*“Entramos numa das casinhas do bairro novo ainda desocupada: dois ou três quartos arejados, brancos, cozinha ampla e clara, casa de banho, propriedade plena do seu habitante ao fim de alguns anos de renda mensal, mínima, que lhe garante igualmente o seguro contra o desemprego e contra a invalidez. À frente de cada habitação um tapete de terra para as couves e para as suas flores. Entre moradia e moradia, o espaço suficiente para aumentar a propriedade se a família crescer. Os filhos*

*assim serão sempre bem vindos...Seria possivelmente mais fácil resolver o problema da habitação no sentido vertical, no bloco imenso. Mas a casa pequena, independente, é o sossego, a tranquilidade, o amor, o sentimento justo da propriedade, a família. A colmeia é a promiscuidade, a revolução, o ódio, simultaneamente o indivíduo e a multidão...”* (Ferro, 1938)

Assim, o Programa das Casas Económicas traz para o Poder a questão da habitação usando do tema da Casa Portuguesa para o tornar na bandeira do Regime, impregnando-o de aspectos pitorescos meramente imagéticos como forma de legitimação identitária<sup>7</sup>. Com efeito, note-se a proximidade entre o discurso de Salazar e algumas das ideias de Raul Lino quando defende, no texto *Casas Portuguesas* de 1933, que *nem a americanização dos costumes, nem as tendências colectivas de novas organizações conseguiram ainda debelar o anseio natural e instintivo Homem de possuir habitação própria e independente para si ou para a sua família e que pode ser muito bela a vida em comunidade, útil ou conveniente o aquartelamento ou a habitação colectiva [...] não serve este viver, porém, a todo o mundo, e se há quem julgue que o desaparecimento do Indivíduo significaria um progresso, estamos por enquanto longe da época em que toda a gente se haja transformado por homem-abelha que prefere para a sua habitação o alvéolo de qualquer casa-colmeia.* (Lino, 1933, p. 237)

No entanto, e como visível nas palavras de Lino, esta arquitectura doméstica nunca deveria prender-se a uma época histórica ou a um estilo meramente linguístico, devendo sim satisfazer as necessidades da vida contemporânea, reproduzindo uma atmosfera caseira e tradicional apoiada na domesticidade em contacto com o passado familiar e com a protecção do abrigo primitivo.

*“Primitiva ou complicada, a existência do Homem não pode prescindir da cabana, gruta ou casa que lhe sirva de abrigo, garantindo-lhe, pelo menos, relativa tranquilidade e repouso retemperador.*

*[...] cuidemos antes de facilitar a realização dum sonho que continua a ser muito humano e que, pelo caminho que a vida tornar, cada vez mais se justifica – o sonho de uma moradia própria, independente, ajeitada à nossa feição e adereçada a nosso gosto; reduto da nossa intimidade, ultimo refugio do indivíduo contra a investida de todas as aberrações do colectivismo. Que a casa seja reino para uns, simples ninho para outros, palácio, baluarte ou choupana – façamo-la verdadeiramente nossa, reflexo da nossa alma,*

7. Esta legitimação seria encetada em larga medida pelas mãos de António Ferro que dirigia o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e que apoiaria na Casa Portuguesa aquilo a que se chamaria uma *política do espírito* empenhada fortemente na refundação de uma representação identitária de Portugal.

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*moldura da vida que nos é destinada.*

*[...] Mas, respeitando a época que atravessamos, respeitemos igualmente o país onde vivemos. Sejam desassombradamente nós próprios. Se a força é virtude, façamo-nos fortes pela independência de imposições estranhas.” (Lino, 1933, p. 238)*

Conforme descrito, no decorrer dos anos 30, qualquer que fosse o edifício estaria sujeito a um código a que se chamaria a Casa Portuguesa, que viria a uniformizar a produção arquitectónica nacional e a sua publicação em revistas da especialidade. Em toda a produção arquitectónica teria de estar patente a *estilização nacional*, fosse qual fosse o programa, inserção geográfica ou tipo de cliente. Com efeito, a componente teórica e analítica da Casa Portuguesa seria completamente anulada, tornando-a num catálogo de soluções prontas a usar.

A insipidez ideológica de um movimento moderno português assente numa base eminentemente linguística tornou-o débil o suficiente para ser ultrapassado por uma nova tendência conservadora e tradicionalista. A imagem do Poder deveria ser agora monumental mas associada a um ‘estilo português’. Este clima de exaltação dos valores nacionais por parte do Regime de uma ‘Pátria orgulhosamente só’ visava assim enaltecer um passado glorioso em necessidade de reafirmação. Símbolo dessa intenção é a Exposição do Mundo Português, de 1940, com os seus pavilhões efémeros que recriavam os estilos gloriosos do passado, as aldeias populares e portuguesas ou as colónias ultramarinas do “estado-império”. Em plena II Grande Guerra (1939-1945), Salazar encenaria a pátria lusa pelo instrumento de propaganda representado nesta Exposição.

*“O vasto espectáculo da Exposição do Mundo Português, em 1940, concentrou a pulsão celebrativa do regime e das suas realizações, constituindo o laboratório da viragem protagonizada pelos mesmos autores, onde vestígios modernistas andam a par da afirmação da nova fase nacionalista. [...] Momento decisivo na recuperação dos revivalismos de sentido nacionalista e na inflexão para uma expressão de monumentalidade academizante que viria a consolidar-se nos anos seguintes, marca o fim do primeiro modernismo na arquitectura portuguesa ou o fim de uma época e o princípio de outra.” (Tostões, 2015, p. 278)*

O Regime pretendia agora uma monumentalidade atemporal (ainda que revisse e até “refizesse” os monumentos existentes para que a nacionalidade fosse exaltada). Para isso, pretendia a construção de conjuntos urbanos que avivassem o carácter de “capital do Império”. Exemplo dessa monumentalidade simbólica é o desenho resultante da procura do estilo português, evidente na Praça do Areeiro, pelas mãos de Cristino da Silva, arquitecto da primeira leva de que Nuno Portas falava. A construção em betão dos edifícios constantes da Praça não segue os pressupostos do Moderno e não interfere na expressão arquitectónica do conjunto que se pretendia de exaltação do passado.

Na escala da habitação, pegar-se-ia ainda mais acerrimamente no receituário da Casa Portuguesa, recorrendo a uma imagem exacerbadamente regionalista e tradicionalista, constituída por pequenas moradias individuais com logradouro, suportadas por uma rede viária de perfis estreitos e tradicionais. Nas moradias da alta burguesia sobrepunham-se os motivos do palácio do século XVII e XVIII e os beirais

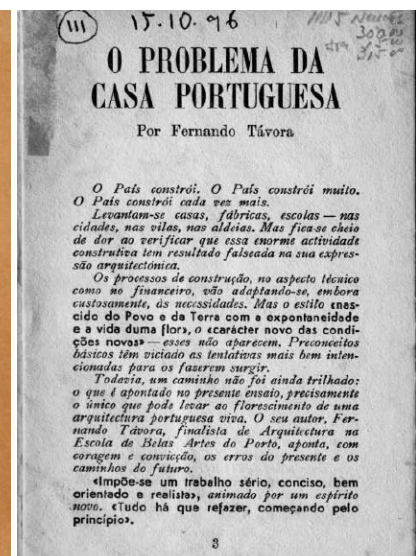
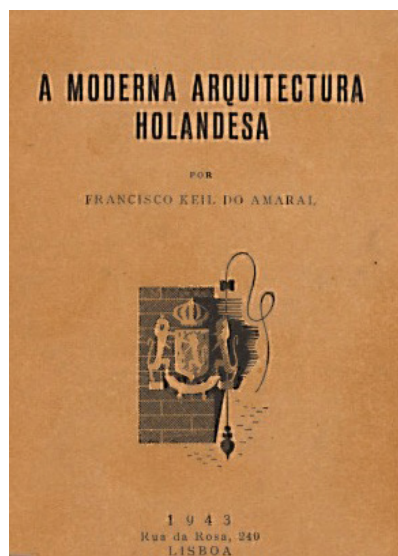
2.09

‘A Moderna  
Arquitectura Holandesa’

Keil do Amaral, 1946

‘O Problema da  
Casa Portuguesa’

Fernando Távora, 1947





## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

e alpendres acríticos da Casa Portuguesa.

O programa da casa unifamiliar, inserida ou não num bairro e numa ideia fugaz de colectividade, seria, como visto, apropriado pelo Poder para aplicação da imagética da casa portuguesa. Seria igualmente na cidade do Porto que profissionais mais libertos e menos vigiados poderiam ensaiar sim o vocabulário internacional produzindo as primeiras obras marcadamente modernas como é o caso da já referida casa na rua Honório de Lima, de Viana de Lima.

Com efeito, durante os anos 40, *anos que se seguem ao tempo heróico da arquitectura moderna* e em que se reclamará *estudo, inventariação e conhecimento da arquitectura popular, não como uma imagem idílica pastoral mas atacada através da análise de um quadro de vida* (Tostões, *Arquitectura Teórica - Anos 40*, 2010, p. 301), textos marcadamente incisivos e acutilantes apresentam as ideias de Keil do Amaral (1910-1975) e Fernando Távora (1923-2005) que reivindicariam a necessidade do reencontro válido e ideológico com as raízes populares, por forma a encetar uma verdadeira renovação da arquitectura e da cultura portuguesas. O conhecimento das formas de vida e das condições habitacionais aprofundaria e marcaria a identidade cultural portuguesa pela autenticidade aplicada à circunstância e à sociedade nacionais.

*“Sinais de idêntico valor tendem a ser desenvolvidos em situação de resistência ideológica e estrutural no quadro de uma terceira via empenhada numa outra aproximação à tradição e à questão da identidade cultural. Lançando as bases para o desenvolvimento de um regionalismo crítico, inicia-se um processo de construção ética como afirmação disciplinar que tem em Francisco Keil do Amaral (1910-1975) um autor referencial com a sua obra e escritos (A Arquitectura e a Vida. 1942; A Moderna arquitectura holandesa, 1943), a par do novíssimo Fernando Távora (1923-2005) que publica o ensaio O Problema da Casa Portuguesa (1947), propondo uma re-leitura da questão da ‘casa portuguesa’, que terá, só na década seguinte, a contribuição militante dos arquitectos modernos.”* (Tostões, 2015, p. 281)

Ainda assim, é de assinalar uma mudança estrutural no discurso oficial por parte do Regime que vai abandonando a “casa e os seus valores fundamentais” a meio da década após surgir dentro do mesmo a dúvida entre o progresso maquinista e o pitoresco romântico nacionalista estabelecido. O aumento das diferenças sociais e a carência habitacional forçam a aceitação da habitação plurifamiliar construída em altura. Com efeito, a partir de 1945, o Estado passará a impulsionar um programa habitacional diferente, o Programa das Casas de Renda Económica, que contempla a transitoriedade de posse da habitação e liberta a construção da algema da casa unifamiliar e da limitação do número de pisos; permite assim outros tipos arquitectónicos abrindo espaço para o edifício de habitação plurifamiliar em altura.

2.10  
Intervenção de  
Keil do Amaral no  
Congresso de 1948



### 2.3. DOS VERDES ANOS A CASA MODERNA

A década de 1940 revelaria que o modelo de afirmação do Estado estaria já em desgaste. Atentos, começam a formar-se grupos de artistas, arquitectos e escritores, juntando forças na oposição a Salazar e ao seu Regime. Entre o ICAT (Iniciativas Culturais de Arte e Técnica - 1946) em Lisboa, dinamizado por Keil do Amaral que relança a revista *Arquitectura* como forma de divulgação teórica das suas ideias, e a ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos – 1947) no Porto, percursora dos caminhos apontados nos CIAM, começava a formar-se uma união de classe que tinha em vista a implementação correcta e ideológica do Modernismo em Portugal.

*“o papel destas organizações na preparação das teses para o Congresso, por forma a utilizá-lo como cavalo de Tróia, foi importante: pela primeira vez os arquitectos se reuniam para discutir de forma mais constante o significado do seu trabalho e as condições que o limitavam.”* (Portas, *A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal*, 1973, p. 734)

Assim, em 1948 realizar-se-ia o I Congresso Nacional de Arquitectura – com dois temas fundamentais, *Arquitectura no Plano Nacional* e *Problema da Habitação* - cujas comunicações consubstanciariam a defesa da arquitectura moderna contra o “estilo português” e, num dado momento, a compatibilidade entre Tradição e Modernidade. Fechar-se-ia assim um capítulo longo e arrastado centrado na imagem do pitoresco e nacionalista. Era uma iniciativa necessária *procurar, em cada região, as maneiras como os habitantes conseguiram resolver os diversos problemas que o clima, os materiais, a economia e as condições de vida inerentes à região impuseram às edificações* (Amaral, 1947, p. 329) para assim apresentar outro tipo de resposta ao problema da arquitectura e da habitação pois *as casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades* sendo que *a casa popular fornecer-nos-á grandes lições*



## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa* (Távora, 1947, p. 327).

Nos anos de 1950, a arquitectura moderna em Portugal começa a lançar as suas primeiras bases teóricas, numa “terceira via”, no sentido do encontro com uma continuidade histórica, de uma desejada articulação entre as tradições locais, as possibilidades técnicas e materiais e a integração das novas propostas no contexto. O arquitecto moderno assumia-se agora com uma nova responsabilidade social, impregnando à liberdade plástica do Primeiro Modernismo dos anos 20 uma convicção ideológica da qual carecia e que agora lhe daria força. À ortodoxia dos modelos internacionais contrapunha-se uma reflexão acerca da sua adequação aos contextos e particularidades de cada lugar.

Fruto das reflexões teóricas que visavam introduzir a produção arquitectónica portuguesa numa “terceira via” conciliadora, o laboratório da casa, desde sempre campo experimental de eleição para os arquitectos, assume-se como reflexo das novas intenções. Viana de Lima, após a casa Honório de Lima, obra da sua juventude inquietada pelos ideais modernos, apresenta já em 1949 a casa Aristides Ribeiro onde recupera as directrizes lançadas por Le Corbusier na Ville Savoye mas a uma escala mais reduzida e com uma articulação à realidade urbana ao colocar a fachada no plano da frente de rua. Contudo, dois anos mais tarde, Viana de Lima alcançaria um maior equilíbrio e um renovado compromisso entre modernidade e tradição com a Casa Rocha Gonçalves. Aqui, e ao contrário da Casa Honório de Lima, apresenta uma organização interior muito clara que se apoia mais afirmativamente na tipologia espacial da sala comum. Este espaço central de dupla altura organiza em seu redor o programa doméstico articulando verticalmente os espaços sociais do primeiro piso com o varandim do átrio das escadas que leva aos quartos no segundo piso. Nota-se, ainda que não da forma avassaladora do Moderno europeu de Le Corbusier, uma tentativa mais esclarecida do que na Casa Honório de Lima de uma continuidade espacial menos limitada. De notar o vão rasgado ao nível do piso dos quartos que inunda o espaço de uma luminosidade excepcional e que contribui no processo de procura de continuidade espacial.

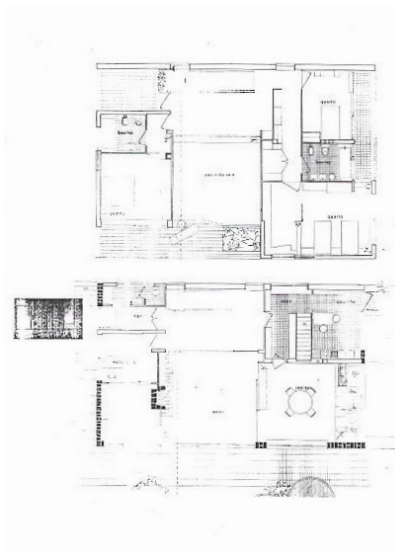
O espaço central, ainda que de dupla altura e na procura de continuidade espacial, articula-se com a tradição ao aproximar-se da solução formal típica da casa com pátio central; em redor desse “pátio” dispõem-se os diversos espaços compartimentados. Mais ainda, mesmo sendo um espaço central único, a fruição do mesmo parece sugerir uma divisão tripartida que rompe com a desejada continuidade.

A casa parece soltar-se do “mero” vocabulário moderno “acrítico e plástico” e comprometer-se com o programa doméstico; deixa de lado os formalismos estéticos adaptando-se à tradição doméstica e escolhendo os pressupostos modernos que a ela se adequam e aos quais o hábito se pode adequar como seja o pé-direito duplo do “pátio” central. Do mesmo modo, ainda que o volume se solte do chão por meio de um ligeiro recuo do piso térreo, a verdade é que o plano recuado do piso em contacto com o solo é concretizado em pedra aparente, contrastando com o reboco do piso superior. Confronta-se e articula-se a expressão tradicional com a expressão moderna dos materiais.

Pelas mãos de Arménio Losa e Cassiano Barbosa dar-se-ia a renovação da arquitectura doméstica (e não só) portuense e portuguesa. A dupla conseguiria compreender e utilizar da melhor forma os modelos europeus, renovando não só em termos imagéticos mas também espaciais e formais o panorama arquitectónico através das suas propostas. Exemplo disso é a Casa António Neves em Gaia.

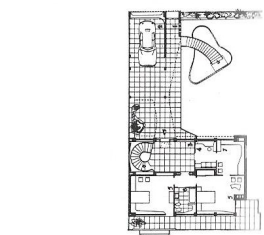
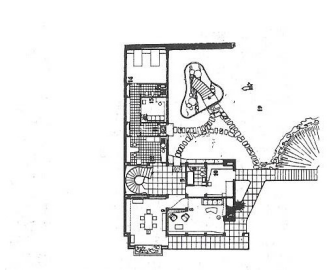
**2.11**

Casa Rocha Gonçalves,  
Porto, 1951,  
Viana de Lima.



**2.12**

Casa António Neves,  
VN Gaia, 1947,  
Arménio Losa  
Cassiano Barbosa.



## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

A proposta, iniciada em 1947, demonstra uma organização estrutural aliada a uma clara disposição funcional do fogo, adaptada à situação topográfica através de uma série de socacos. Através desta adequação formal e estrutural, o espaço interno torna-se invulgar e interfere na relação interior/exterior através de grandes vãos e balanços articulados, bem como a partir de rampas e passagens aéreas reinterpretando o sentido corbusiano de “promenade”.

É paradigma do diálogo entre modernidade e tradição na concretização material e espacial da harmonia na composição de elementos tradicionais com elementos e recursos espaciais de carácter moderno pela correcta assimilação de onde cada um dos elementos pode interferir por forma a adicionar qualidade e conforto ao espaço doméstico, por via dos aspectos construtivos e espaciais. Trata-se de um volume com três pisos justaposto a um outro com dois pisos, ligando-se através de um L. No primeiro volume desenvolvem-se os espaços sociais e os quartos e, urbanamente, é o único enunciado. O segundo volume dispõe a sua cobertura para o automóvel e serve de ligação entre o volume da casa e o portão principal. Existe aqui ainda um piso inferior com serviços. Com efeito, o espaço interior organiza-se de forma tradicional com uma disposição hierarquizada dos espaços de serviço, estar, comer, escritório, sala de convívio e quartos, articulada através de relações programáticas e de circulação (interna e externa) pelos diferentes espaços e corpos.

O acesso ao interior da habitação é feito no terceiro piso, onde se localizam os quartos e através da escada exterior estabelece-se uma articulação entre casa, um volume parcialmente encastrado no terreno, e sítio. Assim, a casa deixa para trás um dos aspectos mais característicos da construção moderna: a ideia de casa como protótipo, pronto a ser reproduzido em qualquer lado; no entanto, a organização da entrada no lote é feita através da sua garagem coberta, que se torna alpendre ondulado e que liga a entrada do lote à porta de acesso ao interior da habitação, denotando a presença dos ideais plásticos modernos. Assistimos a uma conformação espacial livre e desenhada, facilitada pelo betão, pelos pilares isolados, bem como pela guarda e perfis metálicos. A noção moderna de movimento insinua-se logo à entrada e prolonga-se até ao espaço contido da casa, já no interior, na caixa de escada e no seu átrio onde se evidencia um tecto falso que se articula com o desenho também ele ondulado da escada.

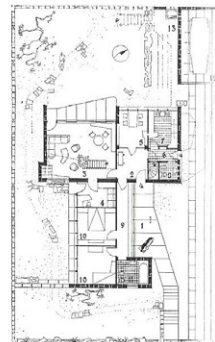
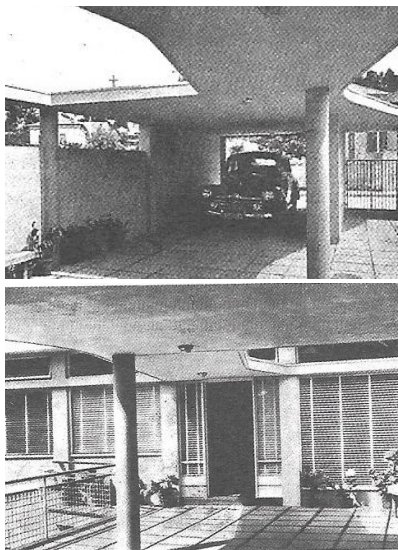
Ainda na relação entre interior e exterior, o sentido moderno de continuidade espacial reforça a relação da casa com a sua implantação e terreno envolvente por intermédio do já referido coberto da entrada, simultaneamente espaço de movimento e passagem, das varandas extensas em galeria para acesso à escada exterior, ligando a sala ao jardim, da autonomia dos pilares junto da sala de convívio, assim como do prolongamento do pavimento interior para exterior da mesma sala.

Com a Casa António Neves é notório que a noção de tradição não é um entrave à condição moderna; é sim um complemento. Assim, à disposição tradicional do espaço doméstico, articulada com os dispositivos organizativos modernos, justapõe-se a noção de movimento que junta proposta com o sítio e as suas condições, assim como também organiza plasticamente a circulação interior e exterior através de elementos da linguagem exterior do edifício que lhe conferem um carácter marcadamente moderno.

Um ano mais tarde, Losa e Barbosa projectariam a casa J. Carrapatoso. Nesta proposta apresentam as suas preocupações relativamente à organização mais simplificada e concentrada do

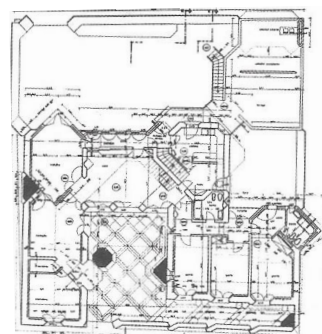
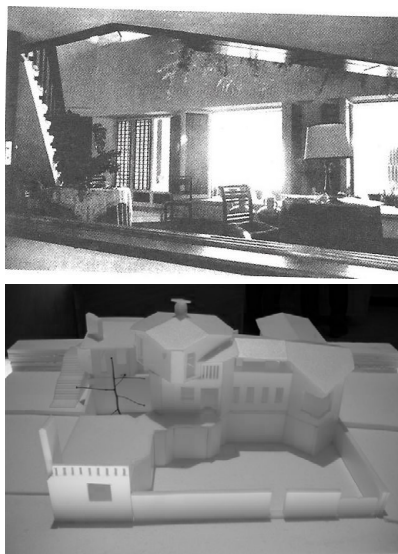
**2.13**

Casa J. Carrapatoso,  
Porto, 1948,  
Arménio Losa  
Cassiano Barbosa.



**2.14**

Casa Dr. Barata Santos,  
Vila Viçosa, 1958-62,  
Nuno Portas  
Nuno Teotónio Pereira.



## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

programa doméstico. As áreas dos compartimentos definem-se a partir da forte racionalidade com que se afere a forma de ocupação e utilização de cada um e da comunicação das diferentes actividades, através do equipamento fixo ou do mobiliário previsto. No que à organização diz respeito, a casa adquire uma estrutura tripartida com a concentração de actividades similares em três núcleos – quartos, sala de estar e serviços -, assegurando simultaneamente a autonomia e a inter-relação espacial.

A zona de serviço articula a cozinha – com bancada contínua em U e passa-pratos para a sala, símbolo do funcionalismo - com as instalações sanitárias, entrada de serviço e pequena escada para a cave. No entanto, este núcleo de serviços articula-se igualmente com a sala de jantar; esta situa-se entre a entrada, os serviços e a sala de estar, sendo incluída junto da zona de serviço quando normalmente seria a principal zona de sociabilidade doméstica. A dupla de arquitectos interpreta de forma diferente o projecto doméstico dando à segregação da vida doméstica um novo significado. Assim, os aspectos práticos da vida dos habitantes ditam o posicionamento da sala de jantar, pouco usada durante o dia, reavaliando o espaço da zona de estar, zona de sociabilidade por excelência, com dois núcleos de estar, um junto da lareira representando abrigo, e outro junto da superfície de vidro em diálogo com o exterior. Com efeito, a concentração dos quartos num volume próprio situa-os de forma autónoma, passível de lhes conferir a privacidade requerida, bem como a protecção do restante ritmo da vida doméstica.

No exterior afirma-se igualmente, como na Casa António Neves, a continuidade espacial da casa do interior para o exterior por via do prolongamento do pavimento da sala para o jardim e do recuo do caixilho relativamente ao beiral, providenciando a devida transição.

*Imagem de compromisso sereno e inteligente dos valores tradicionais com uma expressividade de nítido sentido internacionalista, patente na pala ondulante da garagem e na articulação dos volumes, mas sobretudo na criação de um ambiente de conforto organicista revelado na cuidada inserção no local, de que resulta uma atmosfera e um espaço de qualificada modernidade, qualidades que terão decerto estimulado Fernando Távora em 1952 a incluir este exemplo como uma das importantes obras da cidade do Porto. (Tostões, 1997, p. 55)*

*“A integração na Natureza, a noção de intervenção na paisagem, o valor profundo do sítio, o *genius locci*, serão questões que Távora abordará igualmente...” (Tostões, 1997, p. 57)*

Este novo entendimento do projecto doméstico moderno, de contextualização e ligação à situação, de integração dos valores modernos na atmosfera da tradição através da integração de interpretação das soluções arquitectónicas modernas com os elementos de construção e técnicas regionais, estará presente, em 1958, na casa que Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas projectam em Vila Viçosa, a Casa Dr. Barata.

A casa integra-se num contexto pleno de valores históricos e tradicionais e assenta a sua presença num diálogo concertado com as pré-existências, num lote de canto, de três frentes, com um acentuado declive. Propõe percursos que vivem em função de dois pátios, interiores por serem murados, recuperadores da tradição alentejana; reinterpretação da memória patente no pavimento de seixo e no desenvolvimento em plataformas, percorriéis através de escadas que vencem os desníveis do grande pátio. O diálogo com o exterior – as casas populares, o castelo, o traçado sinuoso da Vila, a Igreja, o Paço – é feito através de



subtis mas pictóricos enquadramentos.

A dupla de arquitectos organiza a planta em “U”, com um pátio de cada lado e ao nível das duas cotas, e substitui a sala comum por um conjunto de espaços autónomos e flexíveis, conectáveis entre si, deixando que o habitante usufrua tenha liberdade no usufruto do espaço. A sala é tida como elemento central mas participante de várias situações, desde o social ao íntimo por meio da iluminação que aumenta os valores intimistas do espaço. Esta sala, de pé-direito duplo, dispõe-se entre o conjunto da entrada, escritório e sala de jantar, o núcleo de serviços, composto pela cozinha, e o dos quartos. Neste “coração da casa” insinua-se igualmente a escada que leva à biblioteca e à *suite*. Escondido por uma parede apenas perfurada por uma porta, desenha-se uma “janela interior”, passagem entre a cozinha e a sala de jantar, que se assume como copa e que revela uma interpretação cuidada dos hábitos de comunhão e encobrimento da vida doméstica.

Como referido, a proposta apresenta dois pátios mas de significados e valores simbólicos diferentes para onde se voltam, individual e isoladamente, os serviços e a vida social. Para o pátio dos serviços, a uma cota mais baixa, viram-se os serviços, desde o tratamento de roupa às valências agrícolas; assim, e para rematar o conjunto, bem como assegurar o diálogo com a rua e o tecido urbano, surge uma pequena habitação para o caseiro.

*“Da poética de fragmentos, objectos que formam o espaço numa poética de bem-estar, resulta a recriação de uma forma enraizada, assumida como crítica da arte de projectar massificante e anónima, e afirmada no rigoroso e cuidado desenho do betão aparente, na recriação das venesianas, no desenho das aberturas, na espiritualidade da iluminação muitas das vezes coada por vidro colorido, no requinte dos detalhes, na subtil conjugação dos materiais, ligando a sofisticação do mármore à textura rude do seixo rolado, à secura do reboco de caiação.”* (Tostões, 1997, p. 62)

Assim, e pelos exemplos demonstrados, a transformação do espaço doméstico português individual confrontar-se-ia, a meio do século e daí em diante, com a avaliação e interpretação dos valores culturais modernos – continuidade espacial, organização funcional, redução e simplificação do programa, novos equipamentos e materiais, abertura para o exterior – num concertado compromisso com os valores tradicionais e culturais portugueses. No diálogo do projecto doméstico unifamiliar entre a tradição e a modernidade estão a reinterpretação e readaptação constantes que moldariam a arquitectura doméstica deste período.

*“A Arquitectura racional é função deste processo de urbanizar. As soluções*

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*contemporâneas, as novas técnicas, as novas expressões da Arquitectura não têm cabimento dentro deste género de Urbanismo. As densidades altas, as circulações mecânicas, as relações mais convenientes entre a habitação e o trabalho, o desporto acessível à população são assuntos oficialmente ignorados entre nós ou, o que é pior, são sistematicamente condenados quando alguém com um pouco de coragem se atreve a promover ou sugerir a sua consideração. [...]*

*Nas grandes cidades existem [...] sérios problemas [...] Para o mais grave, o do alojamento dos habitantes, poderia encontrar-se satisfatória solução se se adoptasse a construção de grande altura que o actual adianto da técnica permite realizar. A construção em altura permitiria de resto solucionar muitos outros problemas que afligem as nossas cidades: circulação, segurança, economia, rendimento dos trabalhos, etc.” (Losa, 1948, p. 125/126)*

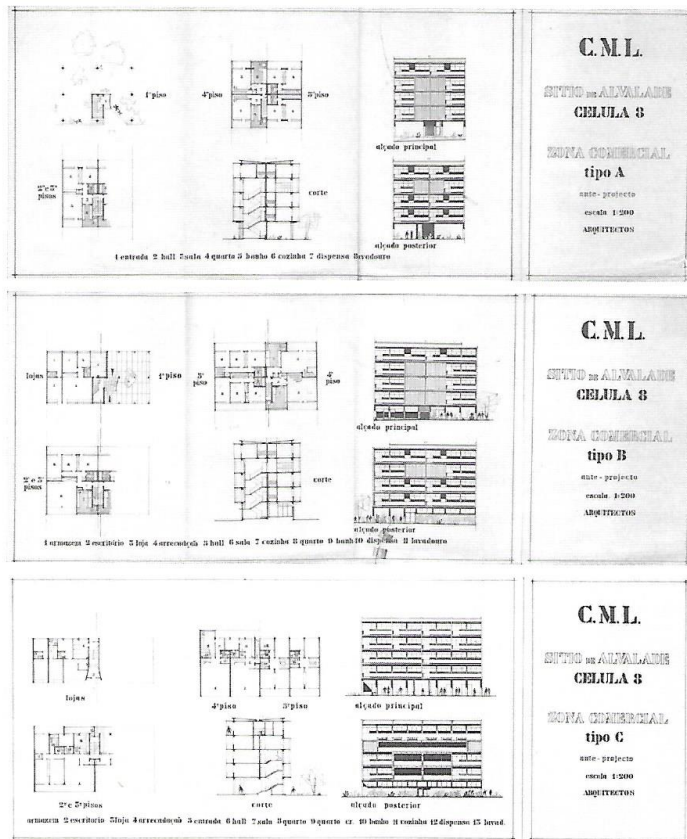
Na sequência do I Congresso Nacional de Arquitectura em que a habitação foi precisamente um dos dois temas debatidos, o conjunto de princípios da Arquitectura do Movimento Moderno é apregoado com mais veemência por parte dos arquitectos portugueses. O arquitecto era assim tido como o “instalador dos homens e dos organismos que o servem” resolvendo assim os problemas da sociedade. O Movimento Moderno ganharia deste modo a componente eminentemente social de que carecia já que pretendia agora responder às necessidades de toda a população.

*“A habitação económica começava a ser pensada em blocos colectivos de três pisos, adaptando-se as tipologias em função do número de quartos/filhos. A primeira série de alojamentos é pensada com áreas mínimas que são complementadas com pequenos pedaços de terra cultivável no logradouro dos prédios organizados em quarteirão. Procede-se a um estudo aturado da habitação económica relacionando-se áreas com funções, analisando o esforço e o espaço despendido nas circulações, tendo um cuidado especial na boa orientação dos compartimentos, na insolação e na iluminação...” (Tostões, 2015, p. 336)*

*“Alvalade, um grande bairro de 230 hectares de promoção municipal, é a realização mais importante lisboeta onde serão feitas interessantes experiências no domínio da habitação e da cidade. Desenhado por João Guilherme Faria da Costa em 1945 [...] integra-se nas campanhas de expropriações de solos rurais na periferia da área urbana, que então constituía Lisboa [...] O conjunto seria servido por uma rede de transportes baseada no caminho-de-ferro, carros eléctricos e autocarros.*

*O novo bairro organizava-se a partir de oito células, ‘unidades de habitação’ estruturadas a partir de um elemento central: a escola primária. Pela primeira vez, num conjunto urbano integrado onde se previa ‘a coexistência de habitações das diversas categorias sociais’, se propunham edifícios colectivos em altura destinados a habitação social apoiados numa série de equipamentos: escolas, mercados, centros cívicos, parque desportivo, pequena indústria, etc. Embora inicialmente não ultrapassando uma volumetria de 4 pisos, esta alteração programática constituía numa situação inédita no quadro dos bairros sociais de promoção oficial, tradicionalmente constituídos por casas unifamiliares com logradouro...” (Tostões, 2015, p. 349/350)*

Constituindo a Célula 8 do Bairro de Alvalade, o Bairro das Estacas (1951-1954), nome pelo qual



2.15  
Bairro das Estacas,  
Lisboa, 1951-54,  
Ruy Athouguia  
Formosinho Sanches.





## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

ficou conhecido, da autoria de Ruy de Athouguia e Formosinho Sanches, é o primeiro conjunto urbano a aplicar os novos pressupostos da Carta de Atenas e transforma radicalmente o plano geral definido por Faria da Costa. Os quarteirões inicialmente previstos seriam substituídos por blocos paralelos entre si, sobre pilotis e orientados segundo a melhor exposição solar, nascente-poente. Criava-se assim uma solução que separava as vias de trânsito automóvel dos peões, originava uma grande zona verde de lazer e potenciava a insolação e salubridade dos fogos.

*“Encarando em simultâneo o desenho da arquitectura e da cidade, estabelecia, no quadro da herança mais visível do Movimento Moderno, o postulado da continuidade arquitectura-urbanismo.*

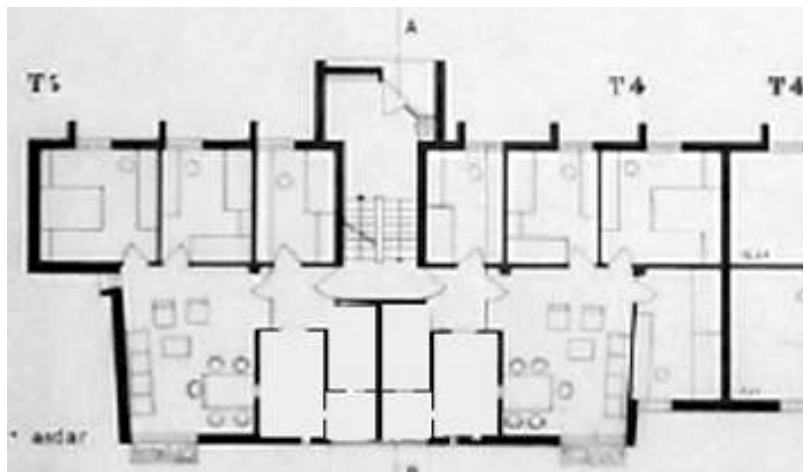
*Esta relação estreita entre estrutura-construção-arquitectura e cidade era assumida e defendida pelos autores como uma ‘unidade’: ‘Estudamos toda esta zona como um conjunto habitacional. Todos os prédios têm características idênticas. As suas plantas, as suas fachadas, a sua estrutura, tudo obedece a um critério de conjunto; todos os projectos não são mais do que partes de um todo e não elementos independentes sem qualquer ligação entre si.’” (Tostões, 2015, p. 353)*

Articulam-se nas peças do conjunto duas tipologias, T2 e T3, dispostas em cada piso, à excepção do último piso no qual se recorre à tipologia duplex, por forma a *contornar a legislação vigente na altura que não permitia casas económicas com mais de quatro pavimentos* (Tostões, 2015, p. 354). Cada tipologia de fogo disposta num único piso pretende atingir o mínimo funcional de espaço habitável e opta pelo acesso central, o que possibilita uma organização interior bastante controlada que separa as zonas privadas e sociais; a Nascente dispõem-se os quartos enquanto a poente se encontram as salas e serviços. Assim, tende-se a controlar ao máximo os espaços de circulação, ainda que se encontre um pequeno corredor na área dos quartos e um espaço de mediação na entrada, entre a cozinha, sala e quartos. No que ao *duplex* diz respeito, a racionalidade traduzida na exposição solar e na ventilação transversal é comprometida por se distribuírem as diferentes zonas por piso: sala e cozinha em baixo e quartos em cima. Ainda assim, segue-se a premissa de separação entre a área pública da casa e a privada. Este sistema *duplex* trata-se afinal de transpor o programa da moradia unifamiliar, tradicionalmente com a zona pública em baixo e a zona privada em cima, para o bloco colectivo.

*“A formalização exterior é assumidamente a consequência da organização interna. O vidro é usado como material para os paramentos exteriores. De tal modo que, quer a sala, quer os quartos são envidraçados de lado a lado [...] Uma varanda a todo o comprimento dos edifícios, situada sobre a laje em consola, recua estes panos de vidro contribuindo para atenuar a insolação mais impiedosa. [...]”*

*Este plano marcadamente horizontal e contínuo de varandas é rigorosamente interrompido nas áreas de serviço que, avançadas para o plano limite da fachada, recebem uma grelhagem em betão a toda a altura do pé-direito.” (Tostões, 2015, p. 356)*

A elevação do edifício, ainda que em compromisso, em conjugação com os jogos luz/sombra das varandas que contrastam com o tijolo perfurado das cozinhas, bem como a exploração e articulação tipológica dos fogos, atestam a maior aproximação às experiências modernas internacionais, nomeadamente as oriundas do Brasil.



2.16

Urbanização de Cabo-Mor,  
VN Gaia, 1957-62,  
João Andresen

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

Na segunda metade de 1957 começa a desenvolver-se, em Vila Nova de Gaia, pela mão de João Andresen, e tendo como cliente a Federação das Caixas de Previdência, a Urbanização de Cabo-Mor. Neste conjunto há uma busca de uma imagem mais associada à construção tradicional, como é notório na utilização da cobertura inclinada bem como nos pequenos vãos quadrados, por oposição à cobertura plana e aos grandes planos de vidro. No entanto, o desenho das entradas, denotando a caixa de escadas e destacando-se num pequeno volume que faz a transição entre o interior e o exterior, bem como a horizontalidade reforçada pela platibanda e mesmo a disposição ‘mecânica’ dos vãos deixam transparecer algum sentido de Modernidade.

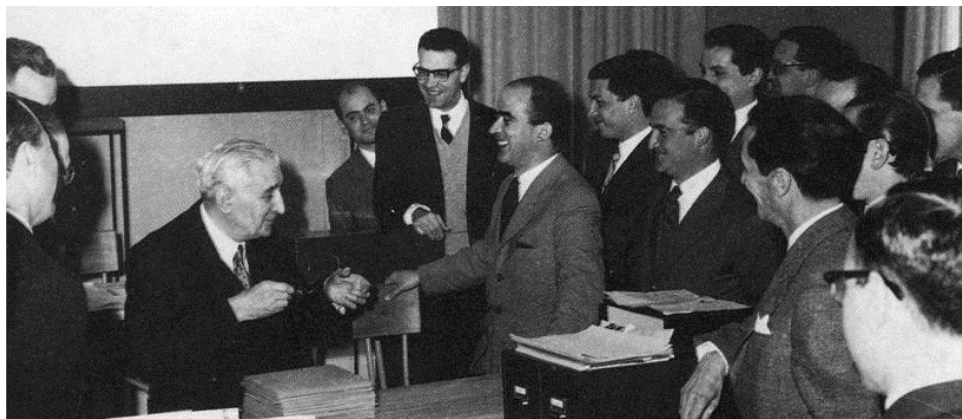
Este conjunto urbano, cuja construção começara em 1958, só acabando no ano de 1962, comporta seis blocos de habitação com três pisos sobre uma cave semienterrada (elevando os fogos do primeiro piso numa possível alusão à elevação do edifício própria do Moderno), com um total de 72 fogos. Desenvolve-se igualmente uma escola primária como ponto central do conjunto que, uma vez mais, respeita os princípios da Carta de Atenas ao dispor os blocos isolados com frentes viradas para nascente e poente.

A organização interior do fogo segue a ideia da sala como centro do mesmo, acedendo-se dessa área comum a dois dos três quartos, se a tipologia for T3, ou a três dos quatro, no caso do T4. As zonas de água, ao serem colocadas junto da entrada do fogo, denotam a simplificação programática e estrutural. Assim, o único espaço de circulação no fogo é o hall de entrada, a partir do qual se varia tanto para a sala, para um dos quartos, para a cozinha ou para as instalações sanitárias.

No cômputo geral, o conjunto segue as premissas gerais do Movimento Moderno, sem o compromisso e a fidelidade do Bairro das Estacas, sem no entanto deixar de procurar referências na arquitectura tradicional. Não será decerto de estranhar nesta procura a influência do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa que decorria desde 1956 e que viria a ser publicado em 1961.

2.17

Salazar e Fernando Távora  
na apresentação  
dos trabalhos do Inquérito



#### 2.4. DO INQUÉRITO A CASA VERNACULAR COMO LIÇÃO

Como referenciado anteriormente, a revista “Arquitectura” seria o principal veículo de difusão das mais recentes reflexões teóricas e propostas da nova geração de arquitectos, enquanto integrava conteúdos vários desde a arquitectura internacional à História e arquitectura vernácula. Assim, em plena década de 50, o conjunto de ideias à volta do fenómeno social e da contribuição da arquitectura nessa área sofria uma apurada reflexão através de, entre outros, um aguçado sentido critico aos modelos internacionais.

Com efeito, numa primeira fase, entre 1948 e 1955, dava -se uma exaltação da modernidade; tentava-se colocar a arquitectura portuguesa numa base mais actual, de acordo com o panorama internacional, nomeadamente através das referências brasileiras, já que, com a guerra na Europa, este tinha sido um dos poucos campos de experimentação prática dos princípios modernos.

Por sua vez, na segunda metade de cinquenta e que se prolonga até à década seguinte, dar-se-ia um momento de reflexão crítica sobre os modelos internacionais e a sua adequação aos contextos e necessidades de cada lugar português.

Esta análise profunda da arquitectura portuguesa, ideia lançada por Keil do Amaral em 1947, conheceria a sua materialização nove anos depois quando se inicia o trabalho de pesquisa do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, animada por uma nova geração de arquitectos interessada no estudo das raízes profundas da arquitectura portuguesa.

*“Portugal, por exemplo, carece de unidade em matéria de Arquitectura. Não existem, de todo, uma «Arquitectura portuguesa» ou uma «casa portuguesa».*

## 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

*Entre uma aldeia minhota e um «monte» alentejano, há diferenças mais profundas do que entre certas construções portuguesas e gregas.[...]*

*A Arquitectura popular proporciona fontes preciosas para o estudo da génese arquitectónica. O claro funcionamento dos edifícios rurais e a sua estreita correlação com os factores geográficos, o clima, como as condições económicas e sociais, expressos simplesmente, directamente, sem interposições nem preocupações estilísticas a perturbar a consciência clara e directa dessas relações, ou a sua forte intuição, iluminam certos fenómenos basilares da Arquitectura [...]*

*Não basta ao indivíduo da cidade vestir umas calças de surrobeco, calçar tamancos e ajeitar uma enxada ao ombro para se integrar num meio rural; envergar pelico e safões para pertencer ao Alentejo; ou vestir camisa vistosa de lã aos quadrados e descalçar-se para não destoar entre os pescadores da Nazaré.*

*Integrar-se, pertencer, são coisas mais sérias e profundas. De modo algum são apenas maneiras de vestir, tanto pessoas como edifícios.*

*Do estudo da Arquitectura popular portuguesa, podem e devem extrair-se lições de coerência, de seriedade, de economia, de engenho, de funcionamento, de beleza... que em muito podem contribuir para a formação dum arquitecto dos nossos dias.” (Afonso, Martins, & Meneses, 2004, pp. XX-XXII)*

Enquanto o governo teria este trabalho como reforço do portuguesismo da arquitectura nacional, os arquitectos procurariam nele uma ferramenta que demonstrasse a existência de tantas tradições quantas as regiões. Assim, e como Alexandre Alves Costa argumenta, o Inquérito teria como objectivo “*fundamentar, em termos mais científicos, uma proposta formal que servisse o conceito de arquitectura nacional ou nacionalista que o regime queria continuar a impor*”. No entanto, “*uma geração de arquitectos empenhada na crítica ao regime quis, através do inquérito, provar, não só a diversidade da realidade nacional, mas sobretudo a racionalidade estrutural da arquitectura espontânea, transformando-a em aliada sua.*” (Costa, 2007, pp. 58-60)

Buscava-se a coerência na Arquitectura por via do formulário do Movimento Moderno, através das novas tecnologias e conceitos que se podiam concretizar na Carta de Atenas. Contudo, outra hipótese surgia e propunha conhecer o carácter do povo português através da análise de âmbito mais cultural e social dos povoamentos e suas construções.

*“Aparecem, assim, duas visões:*

*. uma utiliza a arquitectura regional para refutar a codificação da ‘casa portuguesa’ do fascismo [...] e simultaneamente justificar os ‘novos’ códigos racionalistas que a nós iam chegando em esquemas simplificados pelos seus intérpretes brasileiros;*

*. outros estudam a arquitectura popular para, refutando também a codificação da ‘casa portuguesa’, retirar as lições metodológicas, não codificáveis, que permitam uma futura resposta às verdadeiras*

*necessidades da situação portuguesa, construída a partir do conhecimento da sua realidade.*

*São provavelmente pontos de vista tacticamente semelhantes, mas estrategicamente muito diferentes, ambos dizendo-se, talvez, neo-realistas, só os segundos o sendo na prática.” (Costa, 2007, pp. 58-60)*

Assim, realizado num momento de transição, na revisão de alguns dos princípios do Movimento Moderno, tanto a nível nacional como internacional, o Inquérito motivaria a maioria dos arquitectos na retoma da história e da tradição. Os arquitectos passariam a usar sem estigma e sem medo de trair os princípios da Arquitectura Moderna, alguns elementos tradicionais, antes considerados puramente plásticos e desprovidos de carácter, agora auxiliados pela vasta recolha fotográfica de um repertório formal de elementos arquitectónicos nacionais.

O Inquérito trouxe ainda à luz um novo equilíbrio entre a arquitectura e a vida dos habitantes, assim como a harmonia entre a transformação da e na paisagem existente, na qual a racionalidade e a funcionalidade teriam espaço se conciliadas com a identidade do lugar, estabelecendo uma forte ligação já que se tratava de *contra a arquitectura internacional, conciliar a arquitectura erudita com a tradição popular, num determinado contexto e como resposta a ele.* (Costa, 2007, p. 62)

O vernacular e o Moderno apresentavam-se como compatíveis. A sua colaboração, através do diálogo dos arquitectos Modernos com a cultura e história portuguesas, seria a resposta adequada à *estreiteza censória do portuguesismo estadonovista* e ao *radicalismo sem fronteiras do international style.* (Pereira, p. IX).

## **3.0** Da casa de Távora: a terceira via



3.01

Fernando Távora com  
Alcino Soutinho,  
José Semide, Jorge Gigante,  
Rui Pimentel e Álvaro Siza  
1964



### 3.0. DA CASA DE TÁVORA: A TERCEIRA VIA

*“Desde su primera juventud, antes incluso de estudiar la carrera, Fernando Távora comienza a construir en su cabeza un sueño, su proyecto integral de vida, una misión personal para afrontar una causa nacional de refundación arquitectónica, a la manera que admiraba de Le Corbusier, por aquella condición heroica en la defensa de una nueva arquitectura y de Pessoa, por la regeneración de Portugal a partir de su valorización cultural.”* (Orueta, 2015, p. 97)

Fernando Távora nasce no Porto a 25 de Agosto de 1923, no seio de uma família culta e tradicional. Entra na Escola de Belas Artes contra a vontade da família ainda que o seu pai fosse um homem curioso relativamente à arquitectura, aos problemas da casa e da cidade em geral, ainda que de um ponto de vista histórico. No entanto, a família conservadora em que se inseria ambicionava que Távora seguisse o rumo de engenharia civil pois, tal como ele mesmo explicaria, *ser engenheiro era ser arquitecto e mais alguma coisa* (Távora, 1971, p. 150).

Dividida entre estas duas polarizações, a formação de Távora influenciar-se-ia pelo meio familiar atento ao mundo mas simultaneamente conservador e à corrente a que se juntaria aquando da entrada na Escola, mais ligada ao presente, à realidade contemporânea e suas circunstâncias, *com um certo espírito de aventura, de liberdade, um certo humor*, condições desconhecidas para Távora, *uma cultura nova onde se debatia fortemente a evolução cultural* (Távora, 1992, p. 101).

*“Educado num ambiente onde se consideravam como fundamentais os valores da história [...] ser-lhe-á incutida, desde sempre, a importância de uma relação muito directa à referências de carácter histórico [...] Uma certa*



### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

*‘naturalidade’ na sua relação com as coisas ou as circunstâncias que conformam ou condicionam a vida permite-lhe olhá-la, usufruí-la em todas as suas vertentes, apropriando-se de tudo o que nela há de positivo ou negativo, sem aprioris.”* (Fernandez, 2003, p. 101)

*“E eu posso dizer-lhe que talvez a minha vida tenha sido, e continue a ser, uma espécie de síntese, possível, entre o mundo que eu herdei, no qual nasci, e este mundo moderno em que vivo e que tentei compreender.”* (Távora, 1992, p. 102)

Esta dualidade em Távora não é produto expresso do ambiente familiar em que surgiu e viveu; é igualmente fruto dos primeiros anos de Escola que, deste ponto de vista, não se diferenciariam muito do conservadorismo familiar no que à construção do homem moderno diz respeito. Ainda assim, com o consentimento do mestre Carlos Ramos, que ao anseio de fazer moderno responderia *‘Muito bem, muito bem, e porque não?’*, Távora abordaria esta questão, não ainda com a profundidade que lhe é hoje reconhecida mas apenas como linguagem que usaria em *alguns trabalhos escolares [...]: uma fonte para um parque em ‘Clássico’, um vestíbulo e uma escadaria em ‘Germânico’, um museu do traje em ‘Português Antigo’, um casino em ‘Moderno’, um palácio presidencial em ‘Italiano’, um lugar santo de peregrinação em ‘Lecorbusiano’* (Távora, 1987).

*“Eu costumo comparar a situação dos tipos sem referências aos astronautas, que não têm horizontal nem vertical porque não há força de gravidade. Nós precisamos de força de gravidade.”* (Távora, 1992, p. 102)

Assim, do ponto de vista das suas referências arquitectónicas, Távora, dividido entre a tradição familiar e a modernidade com que tomaria contacto na Escola, formaria o seu quadro referencial com alguma instabilidade, num percurso confuso, pautado por dúvidas e incertezas.

*“Eu não entrei no mundo moderno facilmente [...] Entrei nesse mundo moderno através de uma formação que resolvi fazer para o conhecer. [...] Procurei consciencializar, fundamentar a minha situação de homem moderno.”* (Távora, 1992, p. 102)

Esta situação de homem moderno, como Távora lhe chama, seria composta pelo seu quadro de referências balizado entre outros mas principalmente entre a arquitectura popular portuguesa e o internacionalismo de Le Corbusier que *De facto, de certa maneira são dois extremos. Mas não são situações assim tão extremadas.* (Távora, 1993, p. 47)

*“por um lado, o povo português na sua arquitectura [...] por outro lado, [...] esse homem grandioso [...] filho do mundo, da Europa e do Oriente, e sobretudo de si próprio. É um pouco nesta complementaridade que encontro as minhas referências.”* (Távora, 1993, p. 47)

Távora tomaria Le Corbusier, numa fase adiantada da sua maturação profissional, como referente máximo no quadro da arquitectura internacional, *não no seu internacionalismo*, chamando à atenção para as más interpretações à ‘máquina’ de Le Corbusier, mas sobretudo à sua sensibilidade, *como criador espantoso fortissimamente apoiado numa tradição, capaz de manobrar as grandes ideias de arquitectura.*

(Távora, 1993, p. 47)

Em 1945, Fernando Távora escreveria *O Problema da Casa Portuguesa*, texto que impulsionaria e marcaria sempre o seu percurso. A Casa Portuguesa seria a *expressão última do romantismo [...] Contra os estrangeirados [...] e contra os estrangeirismos construir uma arte nacional que seja reflexo da valorização individualista*, numa oposição entre o *saudosismo dos velhos tempos* e a *degradação dos presentes* (Costa, 2007, p. 65), datada como explica Alves Costa, do final do século XIX e oriunda da sua literatura.

*“O romantismo ainda latente nesses espíritos determinou que fossem procurar todas as lições para a solução do seu problema e ei-los armados da História, ei-los armados de uma falsa interpretação da Arquitectura antiga para resolverem questões bem presentes e bem vivas. O estudo muito superficial da nossa Arquitectura passada e, na prática, o emprego sem nexos e sem lógica de algumas formas dessa mesma Arquitectura, eis a terapêutica para curar o mal.”* (Távora, 1947)

O problema da Casa Portuguesa era, portanto, transversal à situação cultural portuguesa e Távora posiciona-se relativamente ao problema, sem que renunciasse à sua formação tradicional e à importância nacional, na medida em que *a história vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão* (Távora, 1947) e que *a identidade é uma necessidade fundamental* (Távora, 1992, p. 102), ao mostrar a sua posição crítica à visão nostálgica e saudosista do passado. Proporia aquilo a que chamaria ‘terceira via’, uma identidade nacional sem saudosismo.

*“Esqueceram e esquecem ainda os autores dessas ‘Casas à portuguesa’ que as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou decoração barroca. De início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar...”* (Távora, 1947)

*“Então é que se põe o problema da Casa Portuguesa e a tese que eu fiz na escola. Eram questões muito complexas. Havia depois outro problema que era o da digestão da ideia de arquitectura moderna e de um encontro a que eu chamei terceira via. Que nem era arquitectura tradicional (Raúl Lino), nem arquitectura moderna (Le Corbusier, etc.) ...”* (Távora, 1992, p. 102)

*“El primero de estos manifestos lo constituye la Casa sobre o Mar, su proyecto para la obtención del CODA, en 1951, que muestra claramente la influencia del Movimiento Moderno en Fernando Távora. Por su carácter*

### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

*temprano, podemos considerarlo una verdadera declaración de intenciones, su manifiesto proyectual inicial. Si bien esta obra no tenía la vocación de ser construída, por tratarse de una especie de proyecto fin de carrera, no es menos cierto que debería mostrar la capacidad del arquitecto para llevar la practica las teóricas volcada en su primer manifiesto escrito, el ya mencionado O Problema da Casa Portuguesa.” (Orueta, 2015, p. 98)*

*“Que o espírito de cada observador deste Projecto possa imaginar o que para nós é já uma realidade.” (Távora, 1950)*

A Casa sobre o Mar, para um cliente imaginário que era de facto o próprio Távora, implantar-se-ia na Foz do Douro, praia bem conhecida e integrada na cidade do Porto (Távora, 1950), junto à casa onde viveu, na Rua Senhora da Luz, na frente de mar, sobre a praia. Sendo apenas um projecto académico sem ter sido construído, seria uma casa de inspiração *corbusiana*, com planta livre, um volume branco paralelepípedo elevado sobre pilares, rasgado por vãos horizontais e uma cobertura plana, praticável.

Não deixa de incorporar materiais e técnicas construtivas quase ancestrais na região do Porto; em boa verdade, a Casa sobre o Mar configura uma imagem inicial da sua ideia de *terceira via*. O volume eleva-se e por baixo dessa mesma caixa elevada erguem-se muros de um granito característico do Porto, que se insinuam por entre os pilotis de betão e delimitam o terreno. Em contraste com a geometria racional da casa, os muros determinam igualmente o alinhamento da escada de acesso, único ponto de contacto físico com o terreno. A mesma caixa reveste-se de azulejo cerâmico, tradicional da arquitectura religiosa e residencial do Porto, na procura de uma identidade local e de exploração plástica do material. Com efeito, a valorização do local da implantação não se esgota na análise para que se integre a obra. É notório que *el lugar es siempre aprovechado por Távora para extraer de el sus mejores características, manipulándolo, o incluso transformándolo, para potenciarlas y fundir edificio y sitio en el propio proyecto.* (Orueta, 2015, p. 97)

*“A proximidade do mar tem, como se sabe, poderosa influência nos materiais de construção: a Foz está cheia de rebocos que se pulverizam, de ferros que a oxidação nunca abandonará, de granitos que se desfazem com as mãos. [...]*

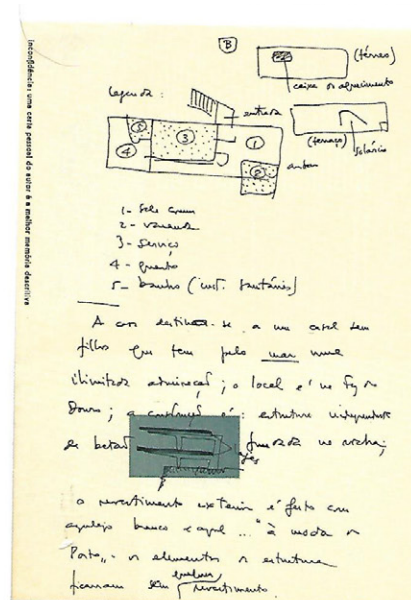
*Exteriormente todas as paredes serão revestidas a azulejo, branco, azul ou alternado [...]*

*Revestindo as fachadas o azulejo tradicional: há que esperar da sua correcção, da beleza da sua cor, do seu brilho (nada como ele sabe reflectir os poentes da Foz), um dos elementos de maior interesse desta construção. Não é difícil imaginar o efeito da caixa cerâmica que será a casa, com os seus reflexos, correcta, impecável, quási metálica, contrastando com a cor baça e tranquila dos elementos estruturais e da rocha de onde brotam ou aliando-se à transparência dos envidraçados.” (Távora, 1950)*

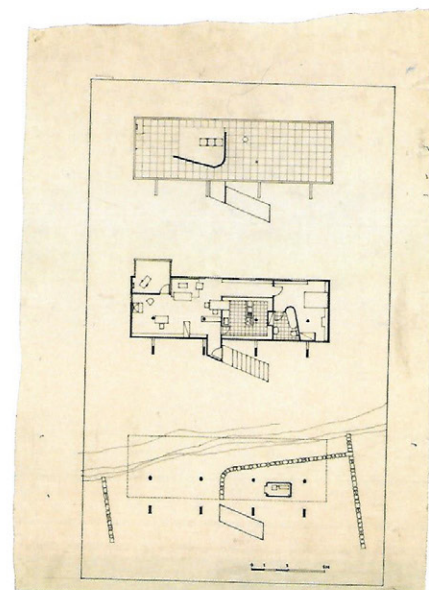
No que à organização interior diz respeito, é de notar a referência moderna já que *a sala comum reúne as funções de entrada, sala de estar e sala de jantar numa única divisão tendo [...] procurado caracterizar com elementos arquitectónicos ou com mobiliário o espaço necessário ao desenvolvimento de cada uma dessas funções* (Távora, 1950). A cozinha, vista como meramente de serviço e funcional,

## ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE TÁVORA E SIZA

**3.02**  
Casa sobre o Mar, CODA,  
1950,  
Fernando Távora.



**3.03**  
Casa sobre o Mar, CODA,  
1950,  
Fernando Távora.



### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

é separada fisicamente da sala, com acesso por uma porta e *com acesso próximo da entrada da casa, comunica com a mesa de jantar através de um pequeno armário onde poderão depositar-se os alimentos cozinhados facilitando desse modo o serviço das refeições.* (Távora, 1950)

De salientar igualmente é a quase directa referencia ao princípio da *long house* de Marcel Breuer, numa distribuição longitudinal que favorece a distribuição da área social numa única direcção, isto é, *a sala comum, a galeria e o quarto de dormir estão orientados para o mar*; por sua vez, *a cozinha, o quarto de banho e a entrada abrem-se para as traseiras por onde é feito todo o acesso ao exterior* (Távora, 1950). Com a casa elevada do chão, o contacto directo do habitante com o exterior é igualmente elevado. Por via desta elevação, o interior é resguardado e assimila a paisagem através de uma grande abertura apenas na sala, como se de uma pintura se tratasse. Nas traseiras, contacto com a cidade, dispõem-se a cozinha e instalação sanitária, com um vão alto, rasgado horizontalmente.

O estudo dos percursos enunciado nos desenhos apresentados por Távora é similar a estudos gráficos de Alexander Klein em que introduz o movimento na planta através de uma linha que a atravessa, por forma de estudar os percursos típicos que se realizam na casa. Assim, é possível dispor mais eficazmente os espaços em planta.

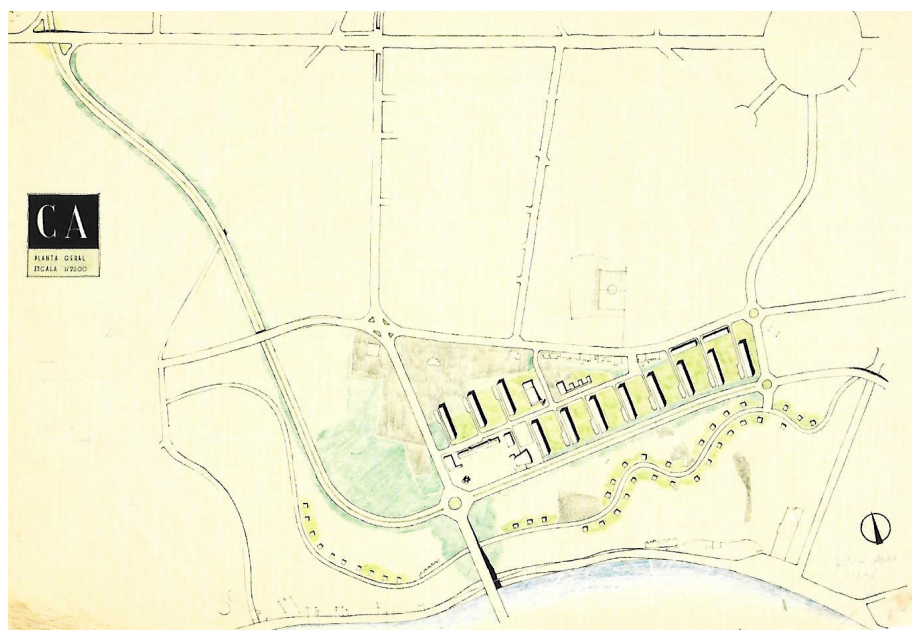
Na Casa sobre o Mar é, sobretudo, de destacar o *composto* que se pretende atingir entre as referências e o ideário moderno em Fernando Távora e a presença constante da arquitectura portuguesa, que viria a ser reforçada anos após com o *Inquérito*.

*“Está em todos os portugueses a possibilidade de contribuir para tornar moderna a nossa Arquitectura e o nosso Urbanismo [...]; indispensável é que, sem menosprezar toda a lição do exterior se conheça integralmente toda a nossa realidade interior. Seguem caminho errado, igualmente errado, os que preconizam o retorno a estilos que já foram ou os que, pelo figurino da moda, pretendem criar em Portugal uma Arquitectura e um Urbanismo modernos; qualquer destas atitudes revela um tão perigoso como inútil diletantismo plástico que nada contribui para a realização do fim em vista porque desvia essas manifestações da sua realidade envolvente. O ‘estilo’ não conta; conta, sim, a relação entre a obra e a vida; o estilo é o resultado dessa relação.”* (Távora, 1953)

*“Os primeiros projectos de urbanismo do arquitecto Távora aludem às suas participações nos CIAM, onde se debatiam estratégias de redesenho das cidades e habitações. Fernando Távora parte de ideias modernistas, de criação de uma cidade moderna para mais tarde reflectir sobre os valores locais, integrar estruturas existentes de forma a garantir a continuidade. Isto é, as suas primeira obras são uma afirmação radical do moderno: a implantação dos projectos segundo os traços de Le Corbusier, preferência por blocos habitacionais com boa exposição solar, concepção de espaço público como um todo: um contínuo verde, que é valorizado face às unidades de habitação, visível quer no Ante-Projecto do Campo Alegre (1948-1949) quer na Unidade Residencial de Ramalde (1952).”* (Lima, 2015, p. 193)

Os estudos para o Campo Alegre surgem após a construção da Ponte da Arrábida. Com a construção desta que seria na altura a segunda travessia rodoviária do Porto, o Campo Alegre tornar-se-ia na nova porta de entrada da cidade do Porto.





**3.04**  
Plano de Urbanização  
da zona do Campo Alegre,  
1948-49,  
Fernando Távora.



### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

Távora iniciaria o estudo no Gabinete de Estudo do Plano de Urbanização da Câmara Municipal do Porto e, aquando da suspensão do estudo para o Campo Alegre, continuaria o seu desenvolvimento para que pudesse posteriormente apresentar as suas ideias, a *construção de uma paisagem nitidamente urbana a umas dezenas de metros de altura sobre o Douro* (Portas, 1961, p. 13). Ao longo de quatro anos desenvolveria diferentes variantes da proposta sempre segundo uma imagem moderna e assente nas ideias de Le Corbusier de escala urbana, na medida em que *o indivíduo de quem tanto se fala hoje aceita e compreende coisas que, ultrapassam a sua escala não em si mas como parte de um todo a que necessariamente tem de pertencer* (Portas, 1961, p. 14).

Pelo referido anteriormente, o desenho urbano, construtor de uma nova paisagem urbana, sustentava-se na ideia de nova porta da cidade originada pela nova organização viária que a ponte da Arrábida trazia. Assim, a estrutura viária teria um papel preponderante na organização da proposta. Távora articulava o traçado viário com o edificado e parque propostos.

*“Aqui, o território que o Plano estuda existe compreendido entre: a norte, a Rua do Campo Alegre; a sul, o Rio Douro; a nascente, a Ribeira de Massarelos / os jardins do Palácio de Cristal; e, a poente, o jardim da Casa Andresen / a Mina do Aleixo. Trata-se de uma superfície de área superior a 35 ha, com uma frente de mais de 750 m, exposta a sul e voltada para o rio.”* (Ramos S. C., 2015, p. 61)

O princípio fulcral pensado por Távora para o edificado passava por estabelecer uma correcta relação com a topografia, a partir da sua volumetria e tipologia. Duas formas de edificação surgiriam na proposta; por um lado casas unifamiliares com jardim, dispostas ou não em banda, de forma dispersa, implantadas na encosta que acompanha o Douro; enquanto os blocos, implantados no sentido nascente-poente, perpendiculares à via que levaria ao centro da cidade, estariam localizados no *plateau*, voltados para o rio, sobre jardins colectivos.

No que ao parque diz respeito, Távora pretendia que o verde constituísse tema principal e unificador da proposta. Assim, como base do sistema urbano proposta, Távora defenderia a criação de um parque, integrando a massa arbórea existente, complementando-a com vegetação proposta.

Em articulação com o parque, os edifícios elevar-se-iam sobre *pilotis*, tornando-o num espaço cívico, com limite expressos no traçado viário, conferindo à nova porta da cidade uma imagem de paisagem verde.

A imagem moderna e de Le Corbusier informa a proposta para o Campo Alegre. Contudo, é notória a sua adaptação ao local e à cidade, num *acto perfeitamente portuense, capaz de produzir um grande «impact»* (Portas, 1961, p. 13) através do edificado proposto e da continuidade que confere à mancha verde dos jardins do Palácio Cristal. Távora, através de um plano marcadamente *lecorbusiano*, interpreta, à luz dos preceitos modernos, o local e a cidade em que actua.

3.05  
Localização do Bairro de  
Ramalde na  
Cidade do Porto



### 3.1. DO MODERNO VINCADO AO ESBOÇO DE PÁTIO O BAIRRO DE RAMALDE

*“É também cómoda e frequente a afirmação de que há que caminhar do geral para o particular, ainda que não menos verdadeira; caminhemos, sim, do geral para o particular mas que o estudo do geral não invalide o estudo do particular, pois que um não pode viver sem o outro por indissociáveis e a dificuldade está exactamente no equilíbrio sábio e harmónico destes extremos, aparentemente opostos mas realmente complementares.”* (Távora, 1996, p. 19)

Segundo Manuel Mendes, as formas de crescimento das cidades foram resultantes de descontinuidades (Mendes, 1997, p. 69) na medida em que o sistema radiocêntrico da cidade antiga falharia na ligação com a emergente retícula. A implantação do edifício agarrado à rua determinaria, na cidade do Porto, uma evolução urbana à escala doméstica. Tornou-se imperioso estudar o geral com enfoque no particular, na procura do equilíbrio.

Traçaram-se grandes eixos, como a Avenida da Boavista que traria a cidade para a escala do território, englobando assim a descontinuidade de intervenções e urbanizações dispersas e espontâneas.

Delineado para uma zona periférica da cidade, o Plano do Bairro de Ramalde visava beneficiar uma área de carácter semi-rural, com um baixo índice de construção. Numa altura em que Távora trabalhava na Câmara Municipal do Porto, o plano iria beneficiar com um eficaz equilíbrio por ele conseguido entre as ideias de renovação e as vontades camarárias.

*“Cuando termine la carrera me vine a trabajar a la Cámara Municipal de Oporto [...] donde hice mis primeros trabajos de urbanismo [...] El otro*

### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

*trabajo, el de Ramalde, es un poco mas serio. Fue un encargo de la Seguridad Social que estaba construyendo en aquel momento el barrio de Alvalade en Lisboa [...] Bueno, la orientación que recibimos fue la de hacer un plano semejante y yo, una vez más, pensé que debía ser un plano moderno, y moderno implicaba continuidad de espacios, bloques abiertos...”* (Távora, 1986, p. 23)

Seria em 1947/48 que surgiria, pela responsabilidade da Câmara, uma proposta de criação de uma iniciativa de casas de renda económica para Ramalde, que pretendia servir uma área de extensão considerável num estreito relacionamento com a Avenida Antunes Guimarães e a Avenida da Boavista.

*“Proposta:*

*A necessidade de localizar um agrupamento de moradias de renda económica, satisfazendo o programa da Federação das Caixas de Previdência, levou os serviços de Urbanização a estudar um Plano Parcial de Urbanização na Zona de Ramalde.”* (Guia 5/2003, 2003)

Este plano era ambicioso em termos de implantação; *foram previstos 106 blocos que dará possibilidade de alojamento a 5.376 pessoas, num grupo de casa de renda económica em diálogo com edifícios de serviços de interesse público, como escolas primárias e de assistência maternal, centro comercial, garagens, zona desportiva, etc.* numa iniciativa da Federação de Caixas de Previdência, em colaboração com a Câmara Municipal que elaborou o respectivo plano de urbanização (Guia 5/2003, 2003).

O Plano de Fernando Távora revela desde início uma implantação cuidadosa, cuidado igualmente empregue nos volumes do 43 blocos previstos, nos seus pontos de entrada, na relação entre o exterior público e o interior doméstico, bem como nas tipologias habitacionais. Foram apenas construídos 26 blocos em duas fases; numa primeira fase, foram construídos 9 blocos, de três pisos cada, compostos de tipologias do T2 ao T4, implantados na área triangular a Sudeste do terreno; por sua vez, na segunda fase, mais 17 blocos (de 34) foram construídos *apenas com uma nova disposição dos edifícios, cobertura de telhado e revisão da coloração das fachadas* (Guia 5/2003, 2003).

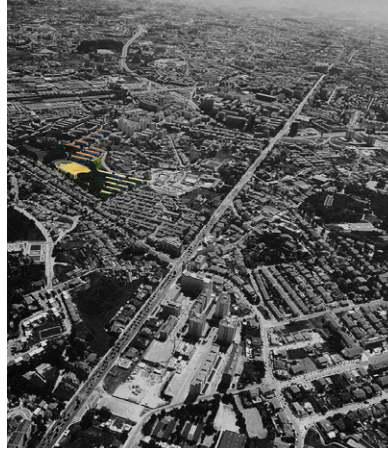
De referir que os edifícios de apoio à zona residencial, equipamentos e serviços, bem como o centro comercial, (não construídos) seriam o centro, não geométrico mas urbano, da proposta, na medida em que se procurou *dimensioná-lo [o bairro] para permitir um mínimo de vida própria; o tráfego mecânico ia perdendo em importância à medida em que se aproximava dum eixo central de peões, ligando as casas, o parque e o centro comercial* (Portas, 1961).

Este núcleo da zona residencial seria unificado pelo verde desenhado em consonância e equilíbrio com o construído e ligado às habitações pelos percursos previstos. Assume uma clara distinção formal e compositiva dos blocos habitacionais bem como uma orientação que permite uma mais estreita relação - e um filtro - com os eixos da proposta.

O equipamento comercial surge em directa relação e alinhamento com a Avenida Antunes Guimarães, funcionando como um articulador de direcções e ligações com a envolvente próxima. Por sua vez, a escola aproxima-se da residência, tal qual o Bairro das Estacas. Relaciona-se com os percursos pedonais para

**3.06**

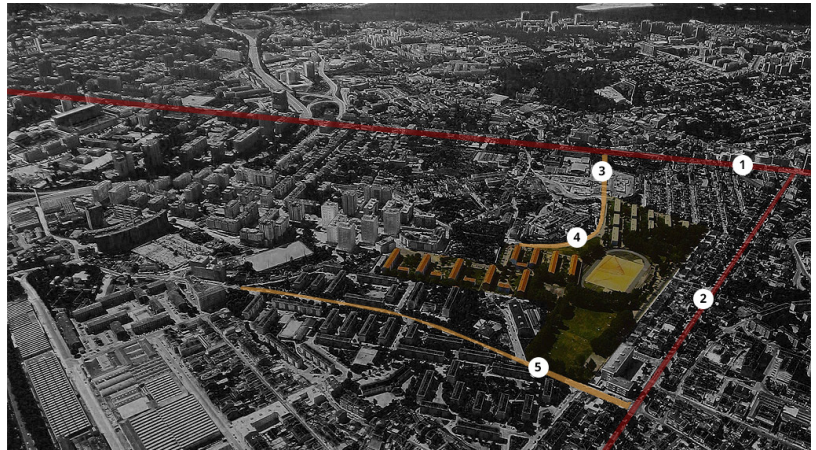
Vista aérea  
da zona poente da  
Cidade do Porto.  
Localização do Bairro de  
Ramalde.



**3.07**

Vista aérea.  
Vias orientadoras da proposta.

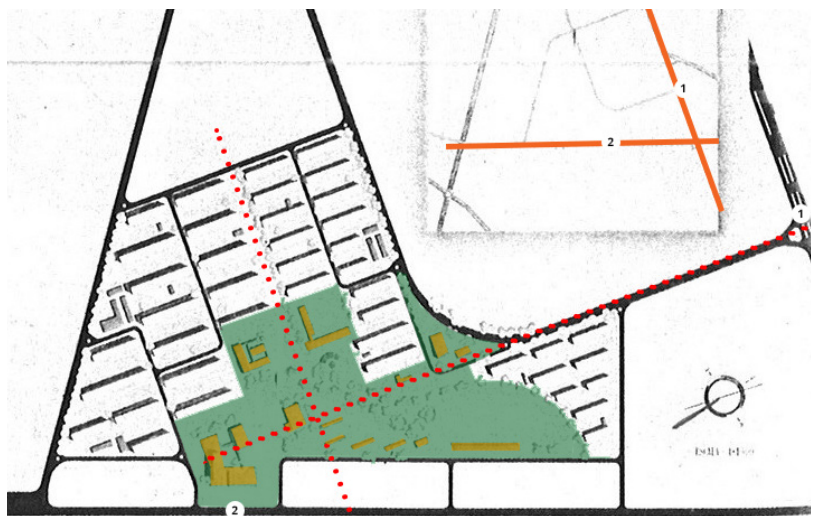
1. Av. da Boavista
2. Av. Antunes Guimarães
3. Rua Rocha Peixoto
4. Rua Arquitecto Cassiano Barbosa
5. Av. Vasco da Gama



**3.08**

Plano de urbanização de  
Ramalde.  
Eixos estruturadores e centralidade do  
verde e dos equipamentos públicos.

1. Av. da Boavista
2. Av. Antunes Guimarães





### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

que se possa facilitar a deslocação dos habitantes, curta e no meio do verde, entre habitação e escola. O equipamento desportivo insere-se na mancha verde para que dela possa desfrutar. Este centro organizaria e poria em contacto toda a proposta.

*“O Porto vai ver surgir, brevemente, dentro dos seus muros, uma nova zona residencial, que será uma verdadeira cidade, dentro da cidade, capaz de alojar 6000 pessoas [...] um grande bairro de casas de renda económica [...]*

*O plano, obedecendo às mais modernas e racionais concepções urbanísticas, dá ao novo aglomerado populacional as características de uma pequena «cidade-jardim». As construções levantar-se-ão no meio de espaços livres, dentro do princípio de criar um grande jardim com suas habitações e não um grupo de habitações com seus jardins.” (O Primeiro de Janeiro, 1950)*

Na tentativa de resolução do problema habitacional do Porto, a proposta ancorar-se-ia nos eixos delineados pelo plano; a Avenida da Boavista, à qual vai buscar a direcção dos blocos da primeira fase, coincidente com a desejável orientação Nascente-Poente, fazendo dela um eixo estruturador do projecto e, à já referida Avenida Antunes Guimarães, segundo a qual orienta o centro comercial previsto. Esta mesma via serve de ligação com a área industrial de Ramalde.

A perpendicularidade com a Avenida da Boavista, o seu limite a Sul, assume-se como direcção principal e estruturadora da proposta, no edificado e nos percursos, estabelecendo uma grelha que assenta o conjunto no terreno. Por sua vez, no extremo Norte, a proposta é delimitada pela Avenida Vasco da Gama que, em articulação com o limite oeste, a Avenida Antunes Guimarães, delimita fisicamente os espaços entre vias de trânsito e o jardim com os seus blocos. A mancha edificada parece então aproximar-se dos seus limites Norte e Sul, libertando toda a área central, de desporto, de lazer e comercial para se relacionar mais directamente com a Avenida Antunes Guimarães, numa área intencionalmente de convívio e propícia à vivência dos seus habitantes no exterior.

O plano de Ramalde visava uma integração plena com a envolvente enquanto possibilitaria uma interdependência entre edifícios habitacionais, equipamentos, espaços comerciais e espaços verdes, sinónimo de uma metáfora moderna de vida em comum, saudável e segundo os pressupostos da Carta de Atenas.

*“A continuación se citan las conclusiones obtenidas por Friedberger en sus investigaciones:*

*«Así se demuestra que el único método de construcción adecuado a la gran ciudad es la construcción de gran altura, con todas la superficies verdes posibles a sus alrededores.» (Gropius, 1994, p. 273/274)*

*“Ao contrário de Lisboa, no Porto era a encomenda privada a estimular novas concepções, quer nas propostas de vivência, quer nas experimentações construtivas e tecnológicas. [...]*

*É no Porto que a encomenda privada do prédio de rendimento começa a contar nos finais dos anos 40 com edifícios de assinalável qualidade [...] pelo inteligente aproveitamento do lote, pela relação ‘nova’*

*estabelecida com o espaço urbano da rua, pelo desenvolvimento interno dos fogos que pressupõe uma organização de vida mais moderna, e pelas propostas racionais de carácter técnico e construtivo...”* (Tostões, 2015, p. 338)

O plano de Ramalde assumir-se-ia como grande proposta camarária; a primeira em que o bloco de habitação em altura, o modelo intermédio segundo Gropius, passa de unidade autónoma da cidade onde o sistema cadastral tradicional, isto é, o lote, definia os limites do espaço a intervir, para, pela sua repetição, fazer parte integrante e renovadora do tecido da cidade. Assim, Távora desenha o bloco de Ramalde como parte de uma unidade formada pela repetição e relação entre volumes, orientados por forma a atingirem a melhor insolação possível, e que implicaria perceber qual a distância devida entre volumes em consonância com a sua altura, para uma correcta relação dos edifícios com o seu espaço exterior. Gropius daria notícia, no III CIAM (Bruxelas, 1930), das suas convicções relativamente as estas relações do edificado com o espaço exterior. Para Gropius e outros arquitectos da mesma linha de pensamento, seria através de uma correcta orientação do edificado que se resolveriam os problemas de insolação e ventilação dos fogos, através da correcta articulação entre a circulação de carros e de pessoas e do espaço verde que se criaria uma ligação expressa entre as pessoas e os edifícios, num percurso para uma relação estável e harmoniosa entre a arquitectura, a natureza e a sociedade. Hoje em dia tais ideias foram alvo de revisão e o pensamento acerca das mesmas questões tende a ser outro.

*“Los edificios en hilera presentan las ventajas de que todas la habitaciones pueden tener la misma orientación, que la ventilación de las hileras no está obstaculizada por bloques transversales, y que desaparecen las habitaciones en esquinas, que sólo se pueden ventilar poco y mal. Además con una disposición en hileras paralelas, la división de las calles principales, vías residenciales y pasajes peatonales se obtiene de una forma más fácil que modificando la estructura de los bloques. Además de una mejor iluminación y de una mayor tranquilidad en los barrios residenciales, se obtendría un ahorro de costes de urbanización sin que sufriese la posibilidad de utilización. El resultado final sería, pues, más ventajoso, no solo desde el punto de vista higiénico, sino también desde el punto de vista de la economía y de la técnica de las comunicaciones.”* (Gropius, 1994, p. 278)

Os pressupostos modernos estão por demais evidentes no plano de Ramalde, assim como estavam de forma até mais vincada no Bairro das Estacas, célula 8 do Plano do Bairro de Alvalade. Em Ramalde abandona-se o modelo tradicional da rua e do quarteirão, prevê-se a relação entre os blocos habitacionais e equipamentos, introduzem-se temas como a normalização e a pré-fabricação de



elementos construtivos, assim como se enceta um desenho mais cuidado do interior doméstico.

A implantação dar-se-ia numa área ainda por construir, rompendo com a imagem tradicional do quarteirão e da rua e estabelecendo um novo modelo urbano pelo recurso a uma implantação livre, composta de um paralelismo entre volumes dispostos a favor da melhor orientação solar e a uma diferenciação entre passeios, ruas pedonais e vias rodoviárias, que resultaria, segundo o CIAM, numa libertação e potenciação do usufruto do espaço exterior por parte dos habitantes. Neste sentido, Ramalde é a sistematização formal, tipológica e ideológica dos modelos que Távora foi recolhendo e assimilando noutros exemplos portugueses, como o caso do Bairro de Alvalade, em anteriores experiências próprias não-construídas, como o Plano do Campo Alegre, e no estudo da arquitectura internacional pois *nada perderemos em estudar a Arquitectura estrangeira, caso contrário seria inútil ter a presunção de falar em Arquitectura portuguesa* (Távora, 1947).

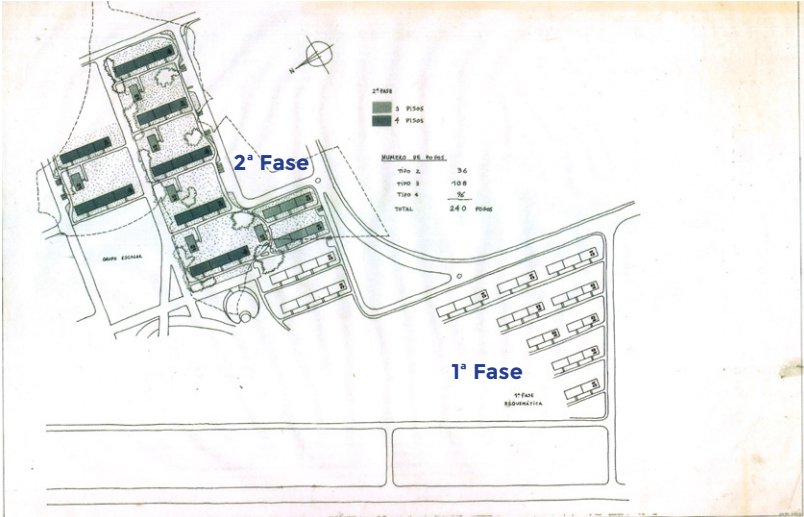
A afirmação de Fernando Távora anteriormente referida, de concílio da Arquitectura internacional com a portuguesa, pode resumir a estratégia usada no contacto dos blocos habitacionais com o chão em Ramalde. Se por um lado a solução em Ramalde se distancia de uma analogia mais directa com o Movimento Moderno na forma como toca no terreno, por outro o bloco assume uma forte linguagem Moderna, no diálogo com a envolvente, através da orientação escolhida, e no rigor do desenho dos blocos paralelepípedicos, brancos e puros, referenciada a autores como Le Corbusier ou Gropius ou aos modelos habitacionais alemães.

Contudo, é de salientar o modo como o branco dos blocos contrasta com o embasamento, uma marcação tectónica em granito, material de forte presença na construção do Porto, que distancia a caixa branca do contacto com o terreno, num gesto também ele plástico e expressivo. Ao aplicar esta solução demonstram-se importantes conhecimentos construtivos, apreendidos da tradição, que impedem qualquer problema que adviesse da relação entre o reboco e o terreno.

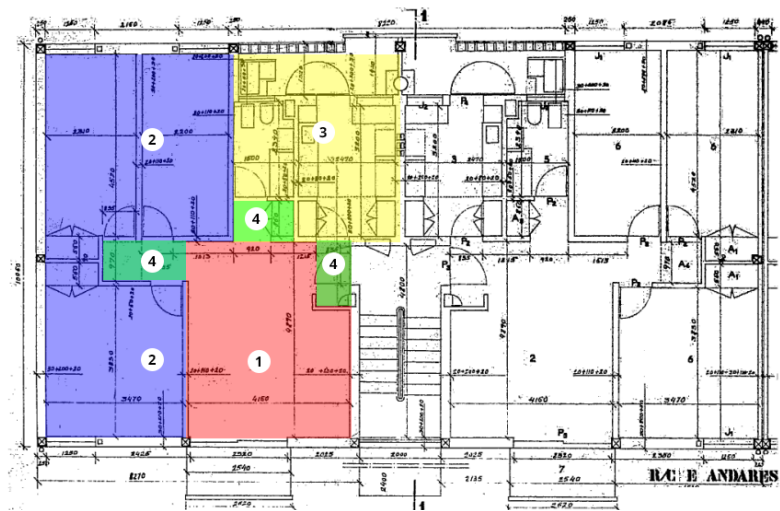
*“A modernidade de um acontecimento mede-se pela relação que ele mantém com as condições dentro das quais se realiza. Em matéria de Arquitectura e Urbanismo, modernidade significa integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim. A modernidade manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. Sendo diferentes as condições, serão diversas as soluções – mas de ser comum a natureza das relações. As grandes obras de Arquitectura e Urbanismo foram sempre modernas na medida em que traduziram exactamente, isto é, segundo uma relação perfeita, as suas condições envolventes. Há uma grande verdade comum em todas essas obras – a sua modernidade.”* (Távora, 1996, p. 9/10)

Ao partir para o interior do bloco habitacional, vemos que as habitações se organizam consoante um modelo tipológico de esquerdo-direito. A entrada nos fogos é feita a partir de uma caixa de escadas central. Para além dos modelos racionais que serviram de base para um controlo e desenho do edifício no aspecto global do plano na procura de uma solução racional, já que *racional es lo mismo que económico*, no interior doméstico procurou-se a ideia de que *racional comprende ante todo las necesidades psicológicas y sociales, además de las económicas* (Gropius, 1994, p. 271)

3.09  
Plano de urbanização de  
Ramalde.  
Esquema final.



3.10  
Habitação T3  
1. Área social  
2. Área pessoal  
3. Núcleo de serviços  
4. Nichos de transição



### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

Em Ramalde foram tidos em conta alguns estudos que se desenvolveram relativamente à questão da habitação mínima, nomeadamente os do CIAM referente ao *Existenzminimum* e as pesquisas de Alexander Klein. Com efeito, na busca de um mínimo essencial do interior doméstico e não apenas de um mínimo de área, Klein defende que *una oportuna reducción de la vivienda, como parece exigir nuestra situación económica actual, no debe acarrear necesariamente como consecuencia un empeoramiento de las condiciones de habitabilidad. Por el contrario, puede afirmarse con razón que, a pesar de la reducción de la superficie de la vivienda hasta el límite del «mínimo de vivienda» (con la consiguiente reducción de los costes), la «calidad de vivienda» en tales condiciones puede experimentar un aumento.* (Klein, 1980, p. 81)

Ramalde teria como referentes estes novos princípios de reflexão sobre a habitação, que deixava de se apoiar exclusivamente na questão de área, sendo esta levada ao limite da sua funcionalidade, sem descuidar questões de fundo como o contexto social, psicológico, cultural e económico de quem as habitaria. O fogo, em Ramalde, é desenhado para ser um espaço muito controlado, em todo o pormenor, na procura de um espaço mínimo mas com a ideia do habitar confortável muito presente. O ponto de entrada é desenhado com cuidado na inserção de uma pequena parede em 'L' (que seria aumentada na segunda fase para controlar o contacto visual entre a cozinha, instalações sanitárias e a sala, sem comprometer a fluidez de espaço ao não tocar no tecto). Esta parede origina uma pequena antecâmara que diferencia a entrada da sala e se configura como pequeno filtro entre o interior e o exterior, entre quem está e quem chega. A sala assume-se como *living room*, um espaço aberto que junta a zona de comer e a zona de estar e que actua como espaço distributivo. Na ausência de corredores ou de uma rótula que se ocupa das distribuições entre os diferentes espaços, a sala é o espaço que interliga todas as divisões, numa desejada fluidez entre os diferentes espaços.

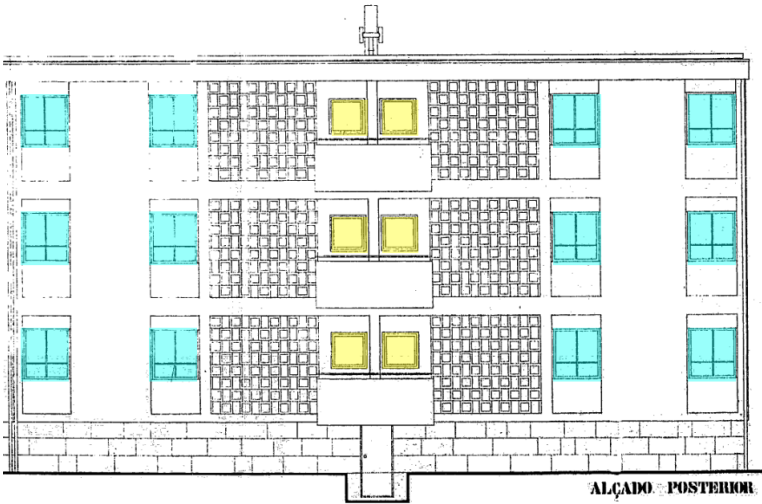
No entanto, sem interferir na fluida relação entre espaços, Távora insere pequenos mecanismos que hierarquizam o interior doméstico. No T3, a sala comunica com todas as divisões; contudo, é criado sempre um pequeno nicho de entrada: na entrada para os quartos é rebaixado o tecto, criando um pequeno espaço de arrumação por cima da antecâmara, as instalações sanitárias são recuadas perante o plano de parede da sala, originando igualmente um pequeno espaço de transição. Sem que se desperdicem áreas, o fogo é desenhado ao pormenor na criação destes espaços de transição para uma melhor caracterização e hierarquização do fogo.

A cozinha e os quartos de banho, as áreas de serviço, são colocados no núcleo central do módulo, associando as zonas de água, o que concentra as infra-estruturas num único ponto, permitindo a partilha das condutas técnicas destas duas áreas. A colocação da cozinha permite igualmente que as tubagens de ventilação sejam colocadas na parede de meação dos fogos e não tenha de ser desperdiçado espaço algum na composição interna do fogo.

É evidente que a colocação dos vãos obedece a uma rigorosa relação entre cheios e vazios, tanto em alçado como em planta, que demonstra um critério marcado na escolha dos locais onde abria e fechava. No entanto, interessa igualmente interpretar a relação interior-exterior que os vãos permitem ao habitante da casa.

Os compartimentos de serviço viram-se para a fachada Nascente. A cozinha mantém uma relação

**3.11**  
Alçado Nascente  
Aberturas para o exterior  
[a amarelo, entrada de luz para as I.S.]



**3.12**  
Alçado Poente  
Aberturas para o exterior



### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

directa com o exterior através de um pequeno espaço de tratamento de roupa, embutido no volume do edifício, como que uma varanda. Ainda que exista uma porta entre este espaço e a cozinha, a mesma rebate completamente para o exterior e põe a cozinha em estreito contacto esta varanda, e igualmente com o exterior. Na ideia de mediação surge igualmente a grelha de betão – elemento caracteristicamente moderno – que serve de *brise-soleil* e de filtro entre interior e exterior. De referir igualmente o pequeno vão na parede que separa o quarto de banho do espaço de tratamento de vão. Por intermédio deste vão, o quarto de banho recebe luz natural que provem da fachada Nascente, sem que tenha contacto com o exterior.

Na fachada Poente, para onde se vira o espaço da sala, as varandas são reinterpretadas, na sua intervenção na diversidade de jogos volumétricos que originam contrastes de luz/sombra, tendencialmente neoplásticos, juntamente com as palas que se assumem como marcação volumétrica da entrada. Estas palas estabelecem um ponto de chegada, de mediação e de abrigo entre o exterior e o interior.

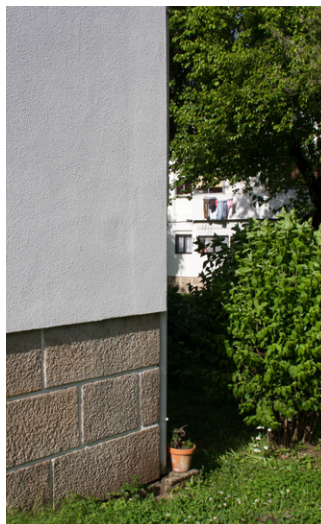
As varandas das salas reflectem então a necessidade de prolongar a actividade da área de estar da casa e permitem o seu usufruto no exterior com um certo grau de privacidade, mais para lá do que a simples captura da paisagem para o espaço da habitação. Este mecanismo abre assim o espaço da sala ao exterior, na pretensão de ligar o espaço ao ar livre e interior doméstico.

De referir igualmente as aberturas na caixa de escadas, criadoras de um recuo de planos numa grande tira vertical. Recebem iluminação directa de Poente, originando uma entrada de luz que engrandece o espaço interior; psicologicamente torna-o maior em dimensão e fisicamente amplifica-o na experiência de percurso que oferece até à entrada em casa. Qualifica assim o espaço de transição entre o exterior público e o interior privado, tornando o local de entrada nas habitações num espaço ainda mais aprazível.

*“Dispositivo como terraço, varanda, galeria, alpendre, pérgola e pátio, que estiveram sempre ligados à casa burguesa, são retomados como oportunidade de realizar a moderna espacialidade da vida doméstica, que se abre do interior ao exterior e vice-versa. Estes dispositivos tradicionais na casa burguesa são por vezes re-desenhados, re-elaborados e re-nomeados de forma a traduzirem este novo sentido: [...] a varanda torna-se espaço habitável...”* (Ramos R. J., 2010, p. 543/544)



**ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE TÁVORA E SIZA**





3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA



3.05

Percurso de entrada  
casa de Ofir



### 3.2. DO COMPROMISSO VERNACULAR A CASA DE OFIR

Enquanto a revisão do Estilo Internacional ganhava forma, em sentido oposto surge o debate sobre as construções identitárias de carácter nacionalista que ganharia um novo impulso na primeira metade do século XX. Esta reivindicação da nacionalidade é transversal, como vimos, a todas as áreas da cultura. A reinvenção de uma ‘autenticidade’ enganadora geraria uma *falsa arquitectura*, através da imagem da Casa Portuguesa, fomentadora de um estilo pitoresco e epidérmico.

*“Uma das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício.*

*Em verdade, há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para não falar já nos edifícios que são mixórdias...) e no caso presente desta habitação construída no pinhal de Ofir, procurámos, exactamente, que ela resultasse um verdadeiro composto, e mais do que isso, um composto no qual entrasse uma infinidade de factores, de valor variável, é certo, mas todos, todos de considerar.”* (Távora, 1992, p. 78)

Na memória da Casa de Ofir, Távora recupera para o seu método projectual uma revisão metodológica específica; esquecem-se em Ofir as *misturas de apenas alguns factores, tentou-se aqui um composto de muitos factores* (Távora, 1992, p. 78). É na reflexão crítica acerca dos constituintes da realidade encontrada, numa continuidade entre passado e presente, que se constrói uma história composta e integrada pois *foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto que chegamos a esta realização* (Távora, 1992, p. 78).

### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

O lugar, para Fernando Távora, é a origem do projecto, sobre o qual se debruça e se vira a sua reflexão, resultando numa leitura pessoal que expõe a capacidade da arquitectura moderna em se identificar com as raízes tradicionais ou vernáculas. Em Ofir, o caso não é diferente nesta procura pelo *composto* para uma casa implantada num terreno com *a sua forma, a sua vegetação, a sua constituição* (Távora, 1992, p. 79).

A planta configura-se segundo um T, organizando três funções fundamentais, serviços, zona de estar e quartos cuja implantação tira partido da hierarquia funcional dos espaços fundamentais da casa e, sobretudo, da relação entre interior e exterior. Trata-se de uma interpretação da casa binuclear, recurso usado por Breuer, estruturada entre dia e noite. Numa aproximação à casa de Ofir pode-se facilmente traçar um paralelo com a Casa Geller, dividida igualmente em dois núcleos, dia e noite. No entanto, nesta casa de Breuer, o corpo da garagem e dos quartos de hóspedes é solto e assume-se como volume de serviços autónomo. Na casa de Ofir, a entrada cria um esquema trinuclear claro em planta, mas não tão claro no local, na medida em que no percurso de entrada só nos apercebemos de um volume único, que associa a zona de serviços à garagem e que, pela continuidade do telhado sugere um volume unitário, onde se juntam zona de estar e serviços.

Esta organização espacial assemelha-se igualmente à de algumas casas de Coderch projectadas durante os anos 50, tais como a Casa Masoliver (1953), a Casa Catásus (1956) ou mesmo a Casa Ballvé (1957), onde é notória a diferenciação zonal e o prolongamento de planos que definem diferentes ambientes exteriores. Além disso, Távora partilha com o arquitecto catalão o respeito pelo vernacular e as possibilidades que o tradicional levanta na prática de uma arquitectura moderna adequada.

Com efeito, em Ofir, encontramos uma organização *tripartida*, entre sala, serviços e quartos, ancorada nos seus espaços de transição e na ideia de pátio. Mais ainda, a organização da planta parece sugerir um percurso pensado para dar a conhecer a casa numa ordem estabelecida, marcado em planta por um pavimento de pedra irregular que se estende tanto no interior como no exterior, adaptando-se ao terreno, de forma orgânica, articulando a relação da casa com o exterior.

Desde o portão da entrada que o visitante caminha ao lado da parede norte da sala. Aquando da chegada ao espaço de entrada, o mesmo comprime-se para atingir uma escala de intimidade crescente. Na passagem para o interior, o *hall* assume-se como espaço de articulação entre volume de serviços, secundarizado em relação aos demais sectores, e zona de estar; enquanto um segundo *hall* trata de articular a passagem para a zona mais reservada, a dos quartos.

*“O programa e sua distribuição é tripartido [...] o que revela um funcionalismo pragmático, mas também uma forte segregação de actividades na vida doméstica, sobretudo nos espaços relacionados com a área de serviço e com a presença de empregados domésticos na casa. A elaboração da planta permite também criar zonas de conforto, próprias de uma proposta cuidadosa, que conhece a importância do fogo na constituição da casa. Em Ofir, dará origem a uma das zonas mais reservadas da sala, com um espaço próprio para a lareira, também assinalado pelo exterior com uma chaminé pintada em cor ocre, como elemento simbólico essencial no lugar que a casa conquista.”* (Ramos R. J., 2010, p. 284)



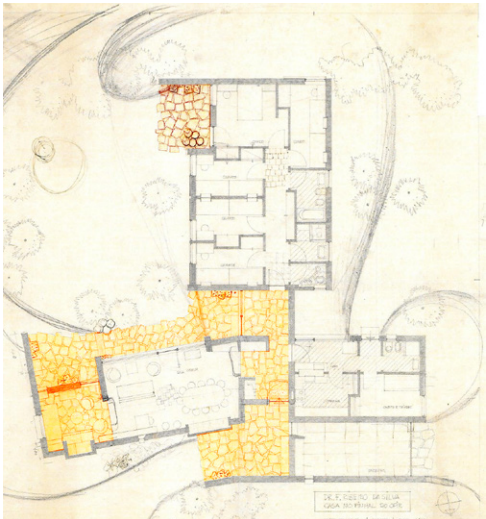
3.13

Casa de Ofir

Desenho intermédio de Távora.

Percurso exterior/interior/exterior.

Espaço exterior abrigado.



3.15

Piso térreo

- 1. Área social
- 2. Área pessoal
- 3. Núcleo de serviços
- 4. Entrada
- 5. Rótula



### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

Nesta divisão programática, é o volume da sala que apresenta uma rotação não ortogonal, por oposição aos outros dois volumes. Com esta rotação, Távora pretendia articular os espaços dos quartos e da sala de forma mais aberta para o pátio permitindo uma mais condizente articulação com o terreno existente. Como referido anteriormente, é dada especial atenção ao percurso, tanto interior como exterior, através de caminhos previamente pensados.

Os volumes, em conjunção com o seu espaço exterior associado, formam um espaço unitário que se pode dividir em três espaços menores. O volume a Norte, por onde se faz a entrada, é fechado pois *no Verão sopra ali o enervante vento Norte*, ao passo que o espaço exterior de apoio aos serviços se ‘recolhe’ para *no Inverno* se esconder do *castigador sudoeste* (Távora, 1992, p. 79). Os vãos são assim, a Norte e a Oeste, de dimensão reduzida, sendo que apenas estão presentes para que a luz surja no interior. A sudeste, protegido pelos volumes da sala e dos quartos, estrutura-se o pátio, numa área protegida de ventos, conformada pelas dunas, por telhados que se insinuam e paramentos brancos.

O prolongamento do telhado, ao projectar-se para lá do plano de fachada, facilita o sombreamento do espaço interior, bem como uma área de transição e protecção no acesso ao exterior. Este prolongamento é também pontuado, no fim dos dois volumes, por um espaço de permanência, através do recuo do espaço interior e a abertura de uma ‘bolsa de ar’ no que finaliza o percurso. Ambos os espaços de estar exterior estão associados à organização interior; poder-se-á afirmar que pontuam o espaço doméstico mais importante de cada volume, o espaço junto do fogo, na sala, e o quarto de casal.

A cobertura é feita em telha, à excepção de *uma rótula, espaço coberto com laje plana* (Fernandez, 1988, p. 128), que, no interior corresponde à passagem entre o espaço de entrada e o volume dos quartos. Esta cobertura, ao ser plana, acentua a caracterização e reconhecimento de dois volumes; sala/serviços e quartos. Isto é, Távora utiliza, num ponto decisivo, na articulação dos três corpos programáticos, uma cobertura plana que não parte o conjunto e ajuda efectivamente a reforçá-lo.

A estrutura do telhado é sempre deixada à vista na sala comum enquanto elemento construtivo tradicional. No entanto, os métodos construtivos tradicionais, como é o referido sistema estrutural em madeira, cruzam-se com as técnicas próprias do Movimento Moderno, como a estrutura de betão. Pelo confronto, cada um ganha ainda mais expressividade. A verdade estrutural própria da construção tradicional está evidente e articula-se com a insinuação da mesma verdade estrutural por parte do betão. Os grandes vãos são coroados por uma viga de betão como solução estrutural, sinal do moderno. Contudo, mais do que a vertente estrutural, a plasticidade do betão descoberto confere à casa ainda mais expressividade. Esta mesma viga e a horizontalidade que confere à fachada facilitam uma leitura contínua fazendo ainda mais ressaltar a cobertura tradicional.

No que à organização espacial diz respeito, e começando pelo núcleo social, a sala comum desenha-se como espaço único mas com três áreas distintas: o *hall* de entrada que se ‘separa’ da área de comer através de uma parede, e a zona de estar, junto do fogo intimista, que se diferencia pela cota mais alta do pavimento. Na casa de Ofir, introduz-se o conceito moderno de *living room*, pondo em conjunção espaços anteriormente separados, como a zona de comer, a zona de estar ou a zona de trabalho.

Nesta zona comum, a estrutura do telhado, como referido, é deixada visível, com as asnas e as vigas em pinho à vista, suportadas por vigas de betão aparente modernas, sobre portas e janelas. Esta estrutura do telhado trata-se de um elemento estrutural tradicional autónomo que articula a tradicional telha no plano superior e a modernização do isolante térmico de então, as placas de aglomerado de madeira e cimento.

O pavimento é em tijoleira, e as paredes rebocadas e pintadas de branco, recordando o conforto doméstico da arquitectura popular. O recanto da lareira, sobrelevado em relação ao restante espaço, é em pedra bruta, remanescência da arquitectura tradicional através do *manuseamento de materiais, nas soluções construtivas, na escala adoptada e até no uso de elementos-símbolo como a chaminé, aqui, de acentuado volume* (Fernandez, 1988, p. 127).

Este volume, que comporta a zona comum e os serviços, tem uma cobertura com dois telhados de uma água, a níveis diferente e com pendente contrária um ao outro. Pode-se afirmar igualmente que esta diferenciação das alturas entre o volume principal e a zona de entrada e garagem parte o volume em dois para que facilite a leitura do pórtico de entrada e de garagem. Mais ainda, em ambas as entradas, como que pontuando as mesmas, a parede segue a inflexão do corpo maior. Assim, marca-se o ponto principal da composição e espaço de transição por excelência, a zona distributiva do vestíbulo e a entrada da casa.

No corpo dos serviços são organizados vários espaços especializados; a cozinha, a lavandaria, uma área destinada aos empregados, composta por quarto, casa de banho e acesso ao exterior, e uma garagem anexa. Esta especialização programática dos compartimentos é fruto de um pensamento racional e funcionalista.

Por sua vez, na área dos quartos, com um quarto de casal e três quartos de duas camas, o tecto falso visa uniformizar os espaços, sob uma cobertura de duas águas, diferenciando-se do espaço da sala comum. É definida claramente a localização das camas e dos móveis de cada quarto, construindo a maior parte dos armários embutidos nas paredes. Esta preocupação em prever e definir todas as situações e pormenores demonstra a identificação de Távora com o pensamento funcionalista.

Não deixa de estar presente um conforto próprio da arquitectura popular; é claro que os princípios compositivos e materiais modernos se utilizam em articulação com os valores e métodos tradicionais. Um dos pontos altos da articulação entre o tradicional reside na chaminé da casa, que parte do local do fogo que confere ao Homem a noção de abrigo. Esta chaminé, característica da arquitectura vernacular, é transformada compositivamente num elemento



### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

esculturalmente abstracto e moderno, sendo o único apontamento de cor. Autonomiza a chaminé do volume onde se insere. Este elemento mais saliente da casa é, para quem faz o percurso de entrada anúncio do *habitar, o conforto de uma temperatura amena lá dentro* (Toussaint, 1992).

A situação referenciada não é caso único da complementaridade entre tradição e moderno. Todas as caixilharias e portas da casa são em pinho à vista, cujo perfil se torna mais fino quando fixas e mais largo quando móveis, denotando uma vez mais a veracidade da construção e da função. Os vigamentos já referidos suportam uma cobertura inclinada de duas águas em telha de canudo, no volume dos quartos, – próprias do Norte do país –, e a alvenaria de pedra é empregada como sistema construtivo das paredes. Estes recursos são utilizados de um modo compositivamente moderno, mantendo a sua identidade de definição material vernáculo. Dialogam a funcionalidade moderna e a habitabilidade vernácula, na construção física de um local de conforto moderno e de expressividade tradicional e familiar.

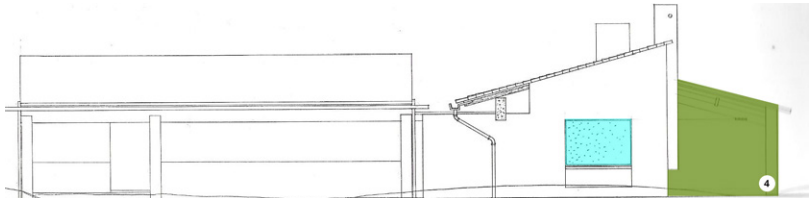
Com efeito, uma das características mais importantes da Casa de Ofir configura-se a partir das relações estabelecidas entre interior e exterior. O prolongamento dos planos antes enunciado dilui os limites físicos e insinua a continuidade entre estas duas esferas.

Os dois corpos de leitura imediata da Casa de Ofir definem um pátio exterior limitado pela sala e pelos quartos, reforçado pela pendente do telhado destas duas áreas orientada para este espaço exterior. É criado um espaço de transição através do prolongamento do telhado sobre as paredes exteriores, como de resto já foi mencionado. De referir, a respeito desta situação, a forma como a viga de betão se entrega na parede em granito que avança no exterior e reflecte a ideia de que cada elemento arquitectónico desempenha o seu papel no *composto* que se pretende unitário e moderno. Assim, quer os elementos tradicionais quer os modernos são utilizados na depuração formal da composição.

A viga de betão resolve as necessidades construtivas e estende os limites da casa para o exterior ao possibilitar a existência do ‘pano de vidro’ da sala aberto para o pátio. Os limites são agora anulados passando o corpo da sala a ser uma caixa aberta com o telhado solto e avançado que resolve, com a emoção e a eficácia cirúrgica da construção tradicional, a ventilação e o sombreamento da sala interior ou os espaços cobertos no exterior. O pátio, com o tecto das copas de pinheiros, abre a sudeste e encontra-se resguardado dos ventos predominantes pelas paredes mais altas da casa.

Esta relação interior-exterior, através do prolongamento do espaço interno e a orientação dos pontos de vista através de planos, da cobertura ou dos paramentos, é uma propensão recorrente que se manifesta em autores dos anos 50 (Breuer, Aalto ou Coderch) e que se evidencia igualmente em Távora que privilegia de forma marcada a relação dos edifícios com a natureza e a topografia. Estratégia utilizada em Ofir é a interpenetração de espaços interiores e exteriores, destacando-se o prolongamento da sala para o jardim, não só através das aberturas, mais amplas quando viradas para o pátio, mas também através do pavimento. Esta situação verifica-se igualmente no quarto principal, mas é mais notória na zona onde o pavimento entra pelo recanto da lareira, em pedra, tratando também da transição para o jardim. Os materiais e os elementos construtivos estimulam as relações entre interior e exterior ao facilitar prolongamentos e ao impor limites de espaços, através da definição de enquadramentos de paisagem.

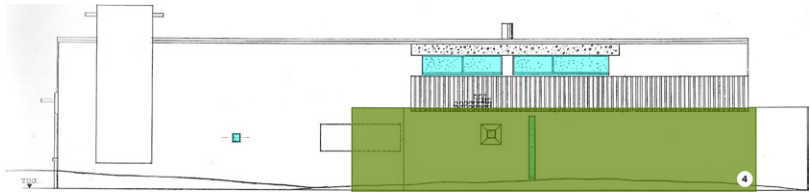
**3.16**  
Alçado Nascente  
Aberturas para o exterior  
4. Entrada



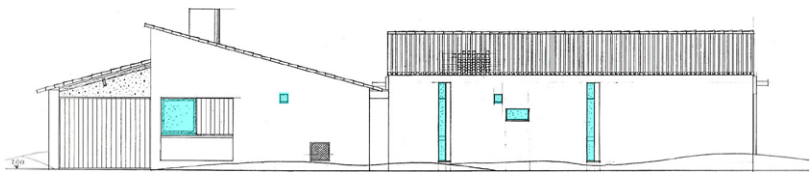
**3.17**  
Corte 3  
Aberturas para o exterior  
A. Espaço de transição  
permitido pelo avanço do telhado



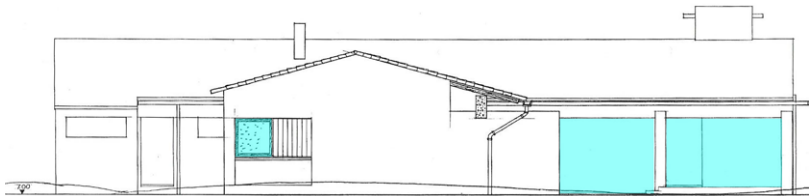
**3.18**  
Alçado Norte  
Aberturas para o exterior  
4. Entrada



**3.19**  
Alçado Poente  
Aberturas para o exterior



**3.20**  
Alçado Sul  
Aberturas para o pátio



As aberturas e o seu tamanho é um binómio extremamente importante no tratamento da relação entre interior e exterior. Em Ofir, as mais largas viram-se para o pátio, na sala através do ‘pano de vidro’, ou nos quartos através dos vãos quadrangulares. As restantes fachadas são perfuradas por pequenos vãos pontuais pelos quais recordamos a obra de Le Corbusier em Ronchamp através dos *efeitos de luz como os do nicho que se abre na parede da sala para permitir a entrada de uma ténue iluminação natural ou o desenho das aberturas de uma das fachadas* (Fernandez, 1988, p. 127/128).

*“A unificação dos espaços de estar e da sala de jantar, num espaço amplo e comum, vai tender a propor uma relação de continuidade entre interior e exterior. Contudo, duas soluções estarão em confronto: uma pela maximização dos elementos de transição entre interior e exterior [...] outra apostando na sua minimização, depurando a sua presença formal, reduzindo-a até à presença de um plano de vidro, como única separação entre interior e exterior...”* (Ramos R. J., 2010, p. 546)

Assim, na procura da continuidade espacial e da captura do espaço exterior para o espaço doméstico como aspecto de modernidade, é nossa convicção que a Casa de Ofir, com a desmaterialização operada pelo conjunto de paredes, vigas e telhados, anula a separação entre interior e exterior. Este interesse pela continuidade espacial entre interior e exterior torna-se num dos factores mais marcados no projecto doméstico da Casa de Ofir.

O pátio, em Ofir, à semelhança de outras propostas modernas já referidas, valoriza assim a organização interna, relacionando o interior e o exterior como partes de um único espaço doméstico. Considera-se que o pátio se assume como um espaço essencialmente privado, que aumenta o interior doméstico, qualificando e intensificando as relações entre as partes que compõem o programa da casa, como seja a sala e os quartos. Assume-se igualmente como dispositivo de controlo da casa e seu espaço interno na relação com a envolvente, o pinhal de Ofir. A casa abre-se para o pátio e este esconde-a do exterior.

*“El patio, en tanto que espacio recintado y concluso, estático y contemplativo, abstraído del mundo exterior, cerrado en todo su perímetro y abierto sólo cenitalmente, no forma parte de los conceptos básicos de la arquitectura moderna, la cual tiende a desarrollar dispositivos formales basados en una idea de espacio expansivo y centrífugo cuyas principales propiedades serían, por el contrario, la fluidez, el dinamismo y la apertura.”* (Aris, 1997)

Como argumenta Carlos Martí, o pátio não se enquadra nos dispositivos básicos da arquitectura moderna, assente na *casa-mirador* e em espaços fluidos e abertos. Contudo, a ideia de pátio assume, com a arquitectura moderna e ao contrário da sua posição estática anterior, uma função na articulação entre dois ou mais núcleos que organizam a casa; é este o caso em Ofir, na articulação entre quartos e sala comum. Este espaço caracteriza-se assim como um vazio entre dois corpos, relacionando-os. É também possibilitador de uma abertura do espaço interior sobre o exterior, para contemplação mas também usufruto por parte do habitante. Na relação com o exterior não temos já uma única janela horizontal sobre a paisagem mas sim uma visão interiorizada voltada para o pátio e um usufruto pleno do mesmo.

O pátio surge não apenas como espaço de usufruto directo, mas como mecanismo de articulação dos diversos componentes do programa doméstico e sobretudo de ligação com a envolvente. Este centro,



3.21

Ofir | Cipreste

- 1. Área social
- 2. Área pessoal
- 3. Núcleo de serviços

### 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

não geométrico e, sobretudo, não construído, torna-se o principal elemento de articulação das diferentes partes que compõem o programa doméstico. Também a casa do Cipreste, realizada por Raul Lino entre 1907 e 1913, reflecte a solução do pátio como resposta eficiente ao local, à envolvente e à paisagem em que se insere.

Nas duas soluções, apartadas cerca de trinta e cinco anos, o pátio é o mecanismo estabilizador da casa sobre a paisagem que regula a exposição da vida doméstica, determinando a visão sobre o exterior e as perspectivas do mesmo, ao mesmo tempo que articula as funções domésticas.

Ainda que a Casa do Cipreste não assente a sua distribuição programática no princípio funcionalista de separação dos dois grandes conjuntos de funções, dia e noite, o pátio articula e relaciona os compartimentos acedidos pelo corredor que liga serviços e áreas servidas. Na Casa de Ofir, bandeira da separação funcionalista das funções, o pátio é igualmente articulador de funções, conforme referido anteriormente.

*“Lo esencial del principio binuclear es, en definitiva, que rompe con la estricta convexidad de la casa mirador, haciendo aparecer en su estructura, siquiera de un modo embrionario, la forma cóncava, con todo lo que la idea de concavidad comporta: acotación, recogimiento, protección. El instinto humano termina siempre por manifestar una querencia hacia la concavidad como manera de habitar el mundo. Y el patio no es más que una de las formas con que la arquitectura materializa ese instinto universal e inextinguible.”* (Aris, 1997)

De salientar que o pátio confere à Casa de Ofir, referenciada a uma noção binuclear já presente em Breuer (mas também à Casa do Cipreste, ainda que esta não se enquadre nesta ‘categoria moderna’), uma posição resguardada, acentuada pelo recuo do pano de fachada da zona da lareira e do quarto de casal, numa clara noção de abrigo e protecção, e pelo filtro que é conferido pelo pátio, preenchido de pinheiros e voltado para a direcção oposta à da rua. O pátio não permite apenas capturar a paisagem para a construção do espaço da habitação mas constrói um lugar que acolhe a vida doméstica. O pátio torna-se espaço do interior.

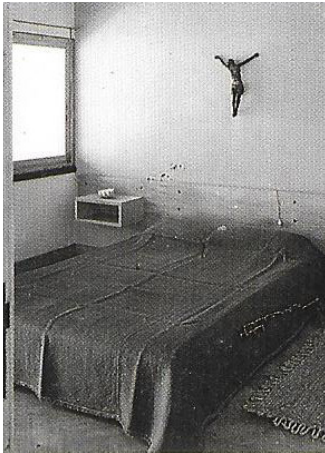
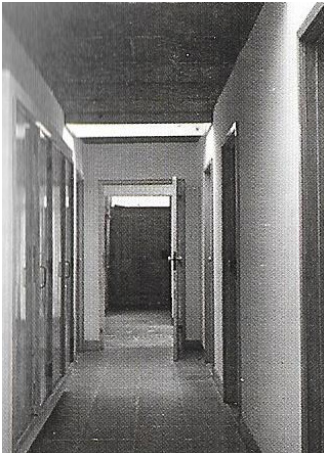
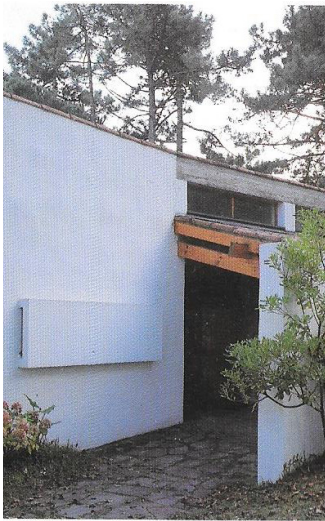


**ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE TÁVORA E SIZA**





3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA

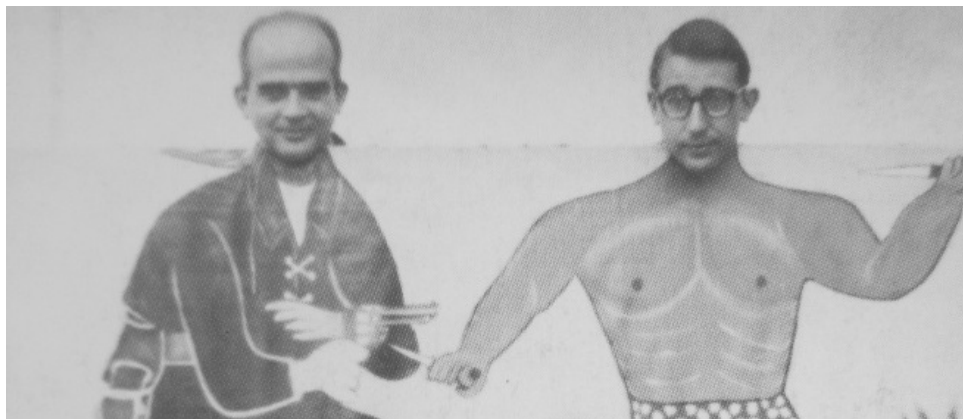




## 4.0 Da casa de Siza: o realismo

4.01

Fernando Távora e  
Álvaro Siza



#### 4.0. DA CASA DE SIZA: O REALISMO

Siza começou a sua formação no início dos anos 50, momento de afirmação nacional dos pressupostos modernos e de mudança no rumo da arquitectura. Com efeito, diz-nos Siza que, no momento de entrada na Escola, em 1949, houve uma mudança total de professores na Escola do Porto. Reformavam-se os planos de estudos e entrou como director Carlos Ramos, chamando todas as jovens promessas. Acerca de Carlos Ramos, diz-nos que era *“uma pessoa muito liberal e inteligente, além de um arquitecto de grande qualidade sendo um dos introdutores do racionalismo, autor de edifícios de grande interesse e bastante radicais”* (Siza, 1996, p. 27).

*“Quando começo a trabalhar com Távora – trabalhei como desenhador, dois meses ou assim, e, depois como arquitecto, dois ou três anos mais -, evidentemente era a sua arquitectura que me interessava. A nova arquitectura portuguesa e a influência da investigação que então fazia Távora está por inteiro nos meus primeiros trabalhos, creio que com umas diferenças reconhecíveis, mas, basicamente, eu trabalhava nesse modelo.”* (Siza, 1996, p. 31)

Siza encontraria nos ensinamentos e na figura de Fernando Távora as bases metodológicas que configurariam o início e a estrutura da sua pesquisa projectual, assente na ideia de continuidade na arquitectura através do tempo, no papel do desenho e na compreensão do sítio.

Aos 25 anos, ainda no escritório de Távora, projecta a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63), em Leça da Palmeira. A respeito desta sua obra, Siza ressalta a influência de Aalto, que iria marcar muito o início da sua prática profissional, a par da (limitada mas presente) referência à arquitectura vernacular. É com

esta obra que Siza começaria a pesquisa para assentar as bases da sua arquitectura e metodologia. Ainda assim, anos antes, em 1954, Siza condensa em quatro habitações para Matosinhos, em contexto urbano, *influências da expressividade aaltiana, do organicismo de Hans Scharoun, da “nova liberdade” de Gardella, ma também do novo brutalismo corbusiano em Ronchamp, que também veremos contaminar a obra de Távora em Ofir [...] mas sobretudo as referências vincadas aos valores plásticos da arquitectura vernácula portuguesa da qual se utilizam os materiais tradicionais* (Tostões, 1997, p. 55). As obras seguintes, como a Casa Rocha Ribeiro (1960-62), a Casa Ferreira da Costa (1962) ou ainda a Casa Alves Santos (1966-69) procurariam este equilíbrio entre tradição e um desenho referenciado a uma revisão da modernidade, na medida em que Siza se descreve como *conservador e tradicionalista, um agente que se move entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação* (Siza, 2009, p. 186).

*“Dentro dessa tendência está, por exemplo, o Restaurante Boa Nova, ainda que nele se evidencie mais a descoberta de um Alvar Aalto, com evidentes conotações de arquitecto procedente de outro país na periferia da Europa que pela arquitectura vernácula. Os materiais e o artesanato utilizados são os da arquitectura tradicional, mas a expressão creio que tem pouca relação com a referida arquitectura.”* (Siza, 1996, p. 65)

Esta passagem para um sentido mais universal da arquitectura, pois *as nossas raízes, por muito profundas que sejam, não são o suficiente para nos reanimar e, portanto, há necessidade de conhecer outros meios, outras respostas* (Siza, 1996, p. 29), dá-se aquando da transição dos anos 60 para os anos 70, concretamente com a Casa Manuel Magalhães (1967-70) e com a Casa Beires (1973-76), numa fase em que Siza enceta uma pesquisa renovada e focalizada nos temas da arquitectura moderna, através de um conjunto de formas puras e abstractas, herdeiras do racionalismo. Ainda assim, a arquitectura popular informaria sempre as suas obras.

*“Recuerdo que las revistas de arquitectura se centraban entonces en el debate entre la recuperación de una arquitectura local, nacional y la incorporación a las tendencias internacionales, de una arquitectura más abstracta y funcionalmente determinada [...] Pasado un tiempo empecé a tomar consciencia de que era una vía con muchas limitaciones, y mis intereses empezaron a tomar distancia con la arquitectura tradicional portuguesa. [...]”*

*Se trataba de evitar el ensimismamiento en un lenguaje o en una actitud que de hecho correspondía a un momento muy concreto de la cultura arquitectónica portuguesa, y, por tanto, de intentar abrirme hacia otras posibilidades de enriquecimiento. Pero no hay que entenderlo como un corte, sino más bien como una evolución.”* (Zaera, 2007, p. 20/21)

De referenciar ainda que obras anteriores, como a Cooperativa de Lordelo (1960-63) ou a Piscina das Marés, exploram a linguagem brutalista dos planos de betão descoberto deixando insinuações da busca de um outro modo de projectar.

*“O meu projecto para a piscina de mar em Leça não tem já nenhuma relação com a sua [arquitectura popular] influência. É uma obra em cimento e madeira, de expressão absolutamente alheia à arquitectura tradicional portuguesa. Recordo que, quando começava o projecto, comprei uma*



*publicação sobre a obra de Frank Lloyd Wright, e certos aspectos, certas partes da sua obra, como a Casa do Deserto, exerceram uma positiva influência sobre o meu trabalho. Na piscina está presente o poder da sua essencialidade geométrica concretizando-se, mesmo, a sua presença nos 45 graus de implantação utilizados por Wright no seu projecto. Lembro-me que, então, Wright foi para mim como uma via de libertação.”* (Siza, 1996, p. 29)

Siza apontava a saída, mas com *a capacidad de crear desde las raíces, com un árbol que se abre*, para um caminho para outras influências, numa expressão arquitectónica *que tiene también esas fuertes raíces*” (Zaera, 2007, p. 6). Encontra na produção do início do século referências que lhe possibilitam reelaborar a linguagem da sua arquitectura, numa consciência clara de que em arquitectura nada se inventa e que *o que importa saber em qualquer circunstância é, antes de mais, o que existia antes e que é sempre a história que orienta o que vem a seguir* (Siza, 2009, p. 186).

*“Interessa-me a tradição como processo constantemente ‘contaminado’ [...] Quando Bruno Taut ou Scharoun constroem em Berlim, ou quando em Portugal constroem Cassiano ou Rogério de Azevedo, eles não estabelecem uma ruptura com o espaço preexistente. [...] Nós recorremos também a essa experiência, porque reencontramos o trabalho na cidade, não em ruptura, não o tal grande gesto alternativo, mas sim um trabalho de verdadeira continuidade com a herança urbana.”* (Portas, 2005, pp. 234-235)

*“Siza’s architectural position appears to seek an inclusive method and view which find support in an alternative interpretation of modernism – a position and architectural system in which tradition and modernist categories can enter in interaction.”* (Testa, 1984, p. 36)

A par da interdependência entre vernacular e universal, a ideia de pátio desenhado, cuidado e de carácter intimista é um tema recorrente na obra de Siza, nomeadamente no que à habitação diz respeito onde a *utilização da ideia de pátio como espaço de relação entre interior e exterior na organização do espaço doméstico, e como factor na definição de um estilo de vida* (Ramos R. J., 2010, p. 577) se verifica. Em obras como a Casa Carneiro de Melo (1957) vê-se a influência da Casa de Ofir, através da divisão tripartida entre salas, quartos e serviços, e na medida em que se interioriza o exterior no pátio aberto para onde se viram os quartos e a sala de estar, sendo dispostos *dos cuerpos en L al norte y al oeste que delimitan un espácio exterior como prolongacion de la casa hacia el sur que el trazado del jardín y la calidad de los pavimentos completan y precisam; este espácio, aunque no sea muy grande, sigue teniendo algo de interior* (Cianchetta, 2004, p. 26)



Por sua vez, na Casa Rocha Ribeiro (1960-62), ainda que a ideia de espaço exterior seja igualmente preponderante na concepção da casa, o pátio é agora um recinto exterior delimitado entre o perímetro da casa e o limite do logradouro.

*“A casa surge como um volume sinuoso, recortada por corpos mais ou menos abertos e transparentes, articulados por um telhado de duas águas, que unifica fortemente o conjunto. A sua edificação quebrada parece ajustar-se ao limite do terreno, conformando um recinto bem delimitado para onde toda a casa é orientada e aberta.”* (Ramos R. J., 2010, p. 578)

A arquitectura vernacular, referência estruturadora do início do percurso, reaparece em casas como a Casa Alves Costa, casa de férias, e a Casa Alves Santos, casa em contexto urbano. Ambas as casas abrem-se para um pátio interior, na defesa da privacidade física e o conforto psicológico seja atingido. Organiza-se um perímetro exterior para o qual se vira uma fachada diminutamente perfurada por vãos de reduzida dimensão. Para o lado oposto, vira-se todo o interior doméstico, acção reforçada pelo uso do telhado de uma água, unificador do conjunto, que pende para o pátio interior. Aqui, o pano de vidro contínuo configura-se como fronteira entre interior e exterior.

*“The form of the Siza house, with its emphasis on distortion, topological ordering, and the relative correspondence of forms and mass forms, could be assumed to be derived from vernacular sources whose additive constructions result in a fusion of elements and the formation of positive spaces. [...] His earliest works, such as the Alves Costa House of 1964, were largely based on distortions and adjacencies inspired by a close study of Aalto’s post-war projects. In later construction we find Siza employing a single orthogonal system as in the Manuel Magalhães house in Oporto of 1967-70.”* (Testa, 1984, pp. 21-25)

Na casa Manuel Magalhães (1967-70) observamos, no momento da entrada, um espaço obscuro e encerrado. No momento em que se chega à sala, a luz invade, abre-se o espaço sobre o pátio, acção que configura um choque de luminosidades que visa chamar o habitante para o pátio exterior. Este mecanismo é também utilizado na casa Alves Costa, onde o pátio se assume como o centro da casa pela forma radial como as três áreas da casa (quartos, salas e serviços) se encostam a ele e pelo jogo de luzes que cria.

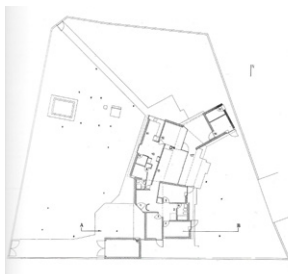
*“A sala é composta por duas áreas que se confrontam: uma no perímetro exterior, onde se localiza a lareira e organiza uma zona de estar com pé-direito mais baixo e de menor luminosidade, e outro no perímetro interior, aberta para o pátio, onde é retomada a leitura do tecto inclinado da cobertura e com iluminação constante.”* (Ramos R. J., 2010, p. 582)

Na casa Manuel Magalhães encontramos o mesmo jogo de luz, o mesmo percurso que é guiado pela busca de luz, pois o *biombo que articula corredor e passagem para a sala parece servir esta intenção, criando um filtro na luz e na visibilidade, que se vai conquistando sobre a sala e o espaço exterior.* (Ramos R. J., 2010, p. 584)

O pátio na casa Manuel Magalhães é planeado, mediante a implantação do volume que pretende ser afastado da e fechado à rua já que *su vida discurre sin contacto con el exterior e por isso se construyó*

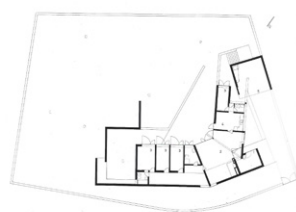
**4.02**

Casa Rocha Ribeiro,  
Maia, 1960-62,  
Álvaro Siza.



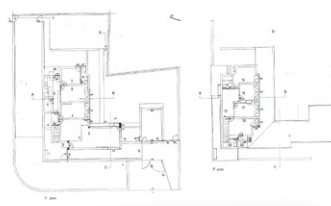
**4.03**

Casa Alves Costa,  
Moledo do Minho, 1964-68,  
Álvaro Siza.



**4.04**

Casa Alves Santos,  
Póvoa do Varzim, 1966,  
Álvaro Siza.



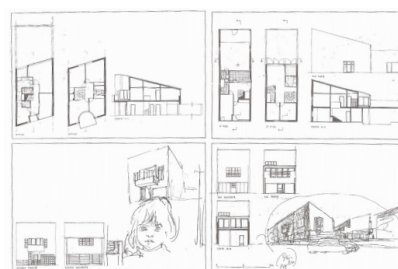
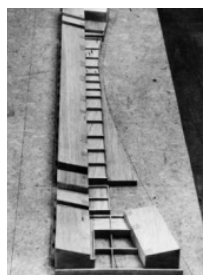
**4.05**

Casa Manuel Magalhães,  
Porto, 1967-70,  
Álvaro Siza.



**4.06**

Bairro das Caxinas,  
Vila do Conde, 1970-72,  
Álvaro Siza.



*una casa orientada al jardín já que esta casa de Oporto refleja esta característica fundamental de la vida burguesa que quiere mantener la intimidad de la familia.* (Cianchetta, 2004, p. 63)

*“La colocación de los dos volúmenes – vivienda y garaje – en relación con la forma de la parcela produce dos espacios exteriores bien definidos, uno en la parte trasera y otro en la calle, unidos por un pórtico pero visualmente separados. Lo primero que se percibe con claridad desde la calle es la larga línea del cierre: un muro de hormigón tosco de un metro de altura rematado por un chapa metálica pintada de blanco, que sigue en curva hasta la entrada de la casa. Detrás de esta doble línea gris y blanca, la casa aparece como un volumen prismático de hormigón con el alzado principal casi ciego. [...] El muro de cierre es en realidad la verdadera fachada de la casa. [...] Toda la casa se abre hacia el interior de la parcela, que está orientada a noreste; el hueco totalmente acristalado de mayores dimensiones corresponde a la sala de estar y la cocina.”* (Cianchetta, 2004, p. 66/67)

Ainda no início dos anos 70, Siza teria a sua primeira convivência com a encomenda pública de habitação plurifamiliar no projecto para um loteamento de baixo custo nas Caxinas (1970-72). Aqui, no bairro pescador de Caxinas, habitado por uma peculiar comunidade, em Vila do Conde, o financiamento era escasso, num momento pautado por dificuldades sociais e políticas. Mas, para Siza *a qualidade da arquitectura depende da densidade dos problemas que se nos apresentam* (Siza, 1996, p. 33) e tais condicionalismos iriam apenas potenciar a sua resposta. Procurava-se uma resposta à construção ilegal, num plano que regulasse o desenvolvimento da frente de mar, numa (re)visão dos sinais de pobreza em forma de edifício que vinham sendo deixados: cores, materiais, tipos, dimensões e ritmos.

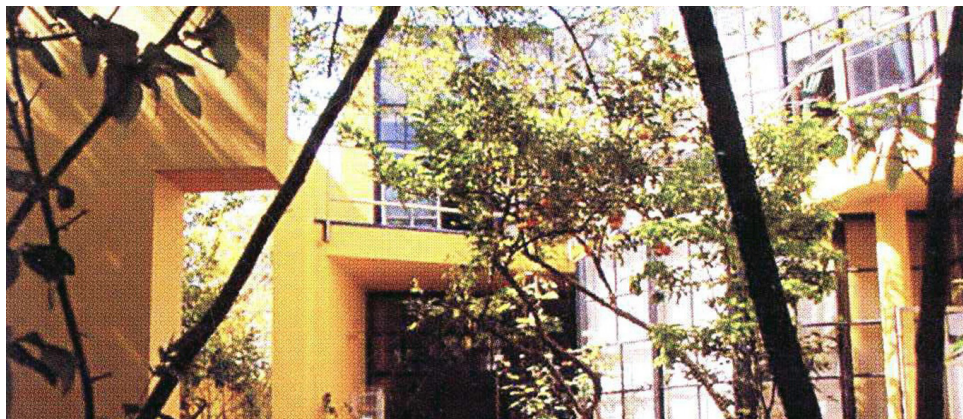
Encontramos na proposta de Siza uma ideia de conjunto de carácter urbano, pela repetição em banda de uma regra tipológica de carácter local que recupera a habitação de dois pisos. O remate desta regra tipológica não é descuidado e, no topo norte, as habitações duplicam-se, em espelho, e viram-se para o logradouro interior. Esta solução ensaia uma possível continuação do conjunto. Por sua vez, no extremo sul, Siza remata claramente o conjunto através de um volume que se insinua, pelo tamanho mas também pelo desenho das fachadas, no espaço urbano.

*“two houses at the northern end of the Caxinas housing estate (1970-72), come closer or are connected to each other to shape one of the sides of a small square which limits the sea-front esplanade – a large elongated space in front of the row houses foreseen as the union of both nuclei Siza designed and built. In this case the broken wall is an allusion to the idea of ruin (or fragment) used as a transient motive to make the above mentioned side façades of both houses come closer to each other. At the southern end, the multifamily building is built upon the remains of an extant construction, underlying the compatibility of architectures along the time.”* (Machado, 2013)

Nas Caxinas, segue-se, como referido, a mesma tipologia, numa abordagem idêntica mas cujo relacionamento com o exterior difere, com varandas mais ou menos salientes ou terraços de dimensões várias. Construiu-se então um conjunto linear de habitações de dois pisos, em frente ao mar. Cria-se uma pequena praça, pelo remate norte, conectando a rua interior com o mar; uma outra edificação incorpora, no piso térreo, um café já existente e de génese ilegal; aqui, qualquer sinal prévio de identidade fora apropriado com orgulho, num diálogo entre pré-existências e referências a culturas europeias modernas.



4.07  
O jardim na  
casa Beires



#### 4.1. DO VERNACULAR DISFARÇADO A CASA BEIRES

*“Hasta finales de la década de 1970, prácticamente todas las casas que he venido construyendo estaban concebidas en torno de un patio, cerradas hacia el exterior sin ventanas ni puerta, sólo abiertas al patio. [...] Esta opción surgió como respuesta al encargo de construir en una calle en la que no me gustaban nada los edificios próximos; entonces me encerraba y procuraba crear un pequeño paraíso imposible, como todos los paraísos. [...]*

*La casa Beires resultaría de esta autocrítica respecto a mis obras anteriores. Como tal, la casa es un poco exuberante y exótica [...] Sin embargo, no creí que la respuesta correcta fuera cerrarse en tono a un patio.”* (Cianchetta, 2004, p. 86)

Inserida numa mancha suburbana descaracterizadora da paisagem, *em una de esas típicas parcelaciones de los planes de urbanización* (Cianchetta, 2004, p. 85), Siza aceita projectar a Casa Beires assumindo três factores definidores da proposta: os clientes, que *querían una casa-patio, porque les gustaba la casa Rocha Ribeiro* (Cianchetta, 2004, p. 86); a situação, pois *um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação* (Siza, 1996, p. 65); e a autocrítica, por forma a abandonar esta actitud de avestruz acerca da relacion entre interior y exterior dentro del lugar (Zaera, 2007, p. 21/22).

*“Aunque no pensé que llegará a construirla – la familia tampoco era rica – hice un proyecto. Éste reflejaba exactamente la organización de los espacios que me había proporcionado la cliente sobre un hoja quadriculada. Me dije: aquí sólo puedo hacer otro bloque, nada más, pero luego lo rompí para*

*organizar aquella serie de habitaciones en torno a un patio interior; debo admitir-lo, no estaba nada convencido de poderlo construir. El hecho es que la familia recibió una herencia y decidió construir la casa. Yo tuve que mantener la idea, no podía decir que no.”* (Cianchetta, 2004, p. 86)

Os clientes apresentar-lhe-iam a Casa Rocha Ribeiro como modelo para a sua casa; uma distribuição periférica voltada para um pequeno espaço exterior, no canto do lote, de contacto mínimo com a rua. Nesta casa, a árvore ditaria a implantação, configurando o pátio, centro de toda a organização do interior doméstico; *todos los ambientes se abren hacia el jardín interior; na busca de uma sensacion de proteccion, intimidad, lejanía y calidad del material* (Cianchetta, 2004, p. 33). Contudo, na Póvoa, tal situação não seria possível na medida em que *no había espácio, no había árboles* (Cianchetta, 2004, p. 86) e em que se tinha de responder a um plano de urbanização existente.

*“Na casa Beires, os elementos e sua ordenação são invertidos: o pátio é colocado na frente da casa, aberto sobre a rua, separada por um muro. O plano para a frente da rua é escavado pelo pátio deixando ver a casa como resultado dessa acção.”* (Ramos R. J., 2010, p. 586)

Siza não havia explorado ainda esta tensão entre espaço privado e espaço público. Fá-lo-ia na Casa Beires ao projectar a mesma, primeiramente, como um manifesto de abertura e de exposição pois “se as casas anteriores eram edificios discretos, introvertidos, e com uma participação distante do contexto urbano, a Casa Beires, mais que um mero participante submisso, assume-se como *uma construção crítica*”; *um subversivo dissidente topográfico, que, apesar de cumprir a regulamentação local, produz um comentário à banalidade demagógica do contexto urbano.* (Trigueiros, 1997, p. 164)

No entanto, mesmo que o pátio se direcione para a rua, não é ela que condiciona a sua posição, mas sim a relação com o sol, numa atitude que mostra a casa como esse manifesto e como *objeto solitario y vigorosamente autosuficiente* (Cianchetta, 2004, p. 92), reforçado ainda por *um delicado tratamento com elementos vegetais que fecham o espaço aberto e o distanciam da rua.* (Fernandez, 1988, p. 199)

Projecta-se numa *parcela de 17 x 30 m y su volumen está condicionado por la normativa de la zona en la que se integra* (Cianchetta, 2004, p. 85). Ao volume paralelepípedo será adossada, numa das fachadas *uma superficie cilíndrica* que pretende criar a *ilusão da sua inscrição num sistema de simetria que na realidade não existe* (Fernandez, 1988, p. 199).

Muda-se o paradigma na obra de Siza que, na maioria dos casos, não partia de uma forma pura, mas sim de um processo de assemblagem volumétrica *based on distortions and adjancies inspired by a close study of Aalto's post-war projects* (Testa, 1984, pp. 21-25). Na casa Beires, é evidente a linguagem racionalista do bloco, as referências a Loos, Oud ou Mendelshon, a influência da imagem do projecto das Caxinas ou da Bouça. Na parte traseira predominam os detalhes racionalistas, com os perfis metálicos na caixilharia, pintados de vermelho.

Contudo, este bloco seria rompido poeticamente por uma explosão resultante num *pano de vidro chanfrado no qual reconhecemos ressonâncias de Stirling* como que *uma gigantesca janela que se projecta de forma extravagante sobre o fragmento do jardim* (Moneo, 2008, p. 204), para onde se viram as salas e

4.08  
Fotografia  
Inquérito à  
Arquitectura Popular



4.09  
Piso térreo e primeiro piso  
1. Área social  
2. Área pessoal  
3. Núcleo de serviços  
J. Jardim





os quartos e delimitado pelo *cunhal do volume imaginário* (Fernandez, 1988, p. 199). Este pano de vidro que cobre o espaço interior em contacto com o exterior pode ser referenciado a Stirling, como dizia Moneo<sup>8</sup>, ou às experiências organicistas de Alvar Aalto ou Frank Lloyd Wright, mas também ao próprio Inquérito, pela ‘parede-cortina’, elemento existente nas galerias do norte de Portugal, e pelos perfis de madeira pintados de negro nela utilizados.

A entrada da casa é, novamente, muito importante. O acesso é feito de forma lateral e dupla. Através do primeiro acesso, entramos junto dos serviços, dispostos ao longo das fachadas norte e nascente com uma compartimentação ortogonal. Não tem ligação ao pátio e os espaços são apenas iluminados pontualmente ou, no caso da cozinha, pela *bow-window*.

Pelo outro acesso, entramos num espaço de interligação entre a sala de estar/escritório e a sala de jantar. Apesar desta subdivisão, a sala de estar domina o piso térreo, ainda que subdividida; o exterior combina-se com o interior e a sala assume como primeiro limite o pano de vidro e como segundo o próprio limite do lote. Este alargamento da sala é propiciado por um mecanismo introduzido por Siza, a ‘parede-cortina’, *que identifica el espacio privilegiado en torno do cual vive la casa, un espacio en cualquier caso privado, táctil y sensorial, separado del resto del mundo* (Cianchetta, 2004, p. 92).

Em anteriores experiências é comum encontrar os espaços sociais abertos ao pátio, como de resto acontece na Casa Beires. No entanto, noutras experiências, os espaços seriam fechados entre si e o seu acesso feito por um percurso perimetral. A ‘parede-cortina’, *que establece o limite entre interior e exterior mas que parece antecipar a hipótese de que é impossível fazer a distinção entre o dentro e o fora* (Moneo, 2008, p. 204), torna-se um mecanismo de distribuição através o encontro que consigo fazem as paredes. Estas culminam em portas de correr ou de batente que facilitam um percurso contínuo em torno do pátio, mas pelo interior.

*“A ondulação irregular da fachada permite a criação de um conjunto de três espaços que directamente confrontam o pátio e mantêm entre si diversas possibilidades de passagem e transparência, que asseguram uma importante continuidade espacial desta zona da casa.”* (Ramos R. J., 2010, p. 587)

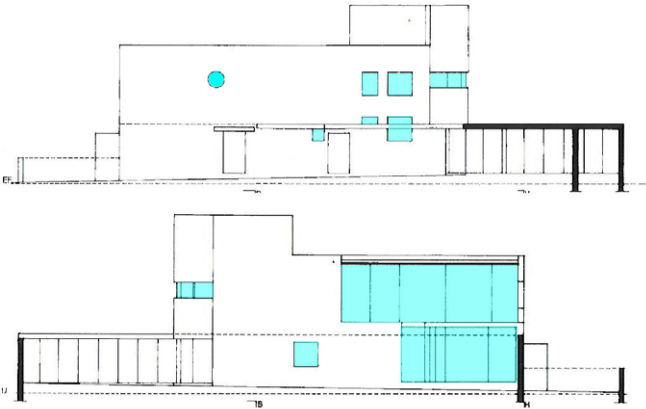
No piso superior, recorrendo a um traçado diferente, mantém-se a lógica distributiva: abrem-se os quartos para o pátio, dispõem-se os serviços e acessos para as paredes norte e nascente. A ‘parede-cortina’ interfere agora na geometria dos espaços, na distorção das divisões. Nestas distorções interfere igualmente o corpo cilíndrico já referido na medida em que articula uma geometria diferente, nomeadamente neste piso, ao nível das circulações e que, paradoxalmente, pretende evidenciar uma outra geometria, axial como vimos, na composição da fachada posterior.

Este volume cilíndrico que dá à cozinha melhor iluminação, articulando-a com um outro espaço de apoio, a lavandaria, assume a sua importância ao prolongar-se para lá da cobertura ao subir a platibanda para enfatizar a sua presença. Em consonância com a já referida importância na organização interior, parece

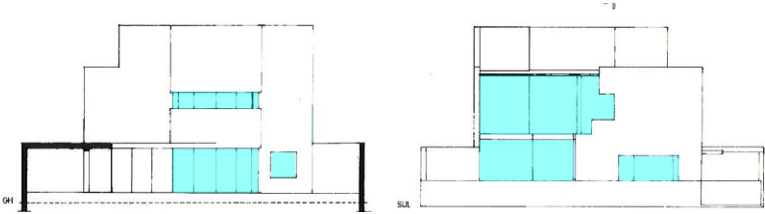
---

8. “Siza parece querer explicar a Stirling, servindo-se desta pequena casa em Póvoa do Varzim, como ele poderia ter resolvido o Queen’s College.” (Moneo, 2008, p. 204)

4.10  
Alçados Nascente e Poente  
Aberturas para o exterior



4.11  
Alçados Norte e Sul  
Aberturas para o exterior



evidente que, em conjugação com a ‘parede-cortina’, se afirma como um dos temas da realização formal do projecto. A axialidade que sugere confrontada com a não-ortogonalidade que cria no piso superior; a luz e o contacto com o exterior que permite na cozinha por oposição à fachada menos iluminada e fechada onde está inserido; a interrupção que causa ao corredor do piso superior ainda que a curva sugira continuidade de percurso; estas são contradições que se complementam e que afirmam a complexidade da obra.

*“As contradições na Casa Beires não são encerradas pelo projecto, mas antes manifestadas como valores, na própria construção de uma arquitectura que não pretende recusar a sua complexidade.”* (Ramos R. J., 2010, p. 588)

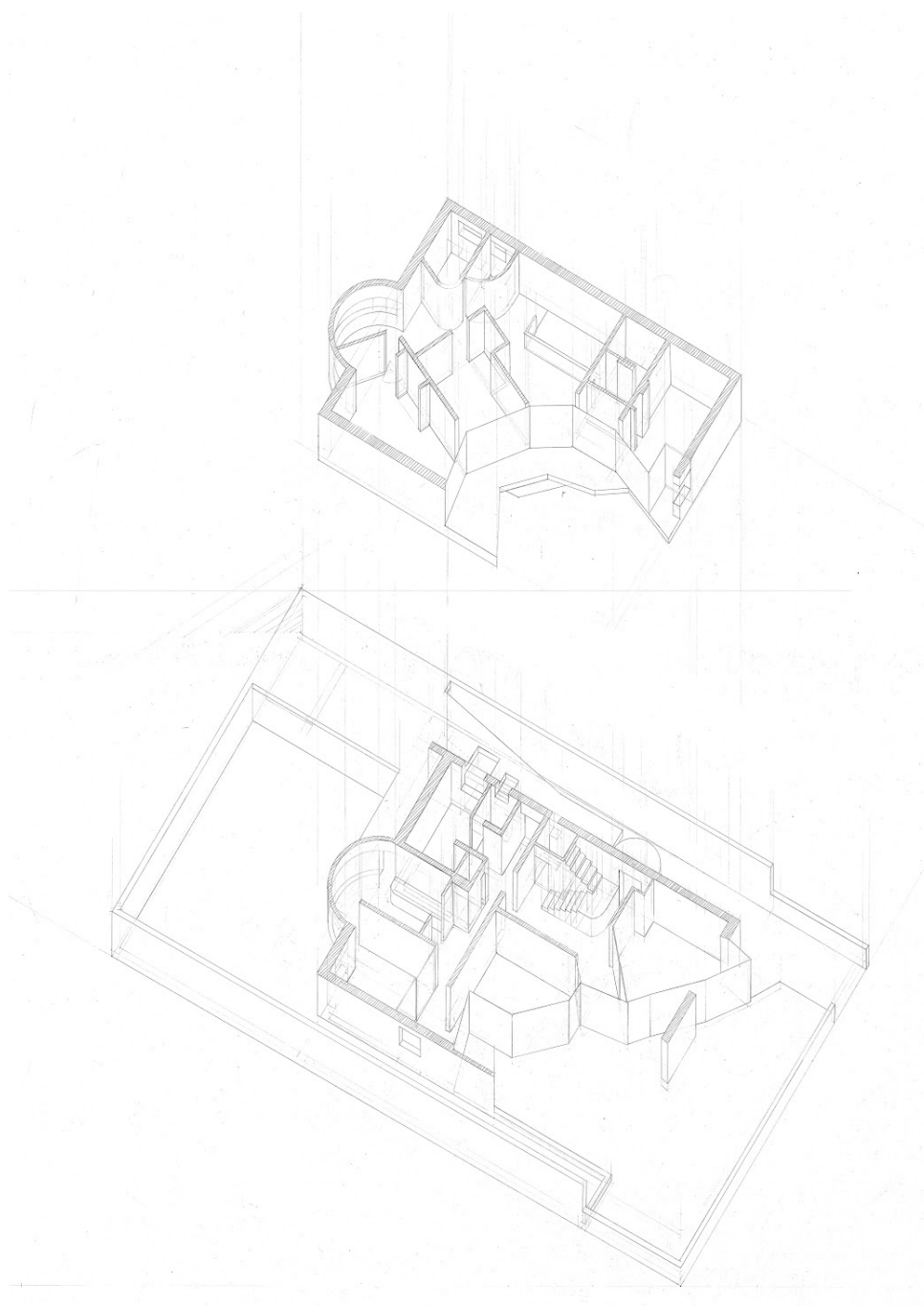
A fronteira, ou ligação, do interior com o exterior é na Casa Beires o tema fulcral do projecto. O acto experimental de Siza, provocado pela impossibilidade de resposta a uma regulamentação rígida que interferia directamente na qualidade das propostas e impulsionado por uma descrença na realização da obra, leva a que provoque a explosão do bloco puro, tornando-o na *casa bomba*, numa tentativa de explorar o limite, entrando no domínio da escultura e do gesto artístico.

Na casa Beires, relacionar-se com uma envolvente caracterizada por linguagens formais diversas e que não agradam *no significa «cerrar» la casa, sino proyectarla de manera que refleje los diversos elementos del propio contexto* (Cianchetta, 2004, p. 86) numa complexidade própria de uma obra experimental. Com efeito, o pátio introspectivo, desejo dos donos de obra, transforma-se num jardim fronteiro com a rua. Este jardim deverá ser visto como um prolongamento da sala, numa outra medida que não a encontrada em outras experiências. Não é já o exterior que é apropriado pelo interior, se não o interior que se torna uma janela que se atira sobre o jardim. Esta membrana contínua e transparente que se debruça sobre este jardim, mas que sobre a qual este jardim se debruça igualmente, resulta numa amplificação do exterior que penetra os espaços domésticos.

Na Casa Beires, o limite entre o mundo natural – o jardim – e o mundo artificial – o construído – é anulado por uma arquitectura que os une através de um pano de vidro que facilita o vínculo indivisível entre interior e exterior, através de *un «viaje» a un jardín tropical que ha invadido el espacio del patio y toda a casa.* (Cianchetta, 2004, p. 91)

*“Consiste, como se observa en la proyección axonométrica realizada a lápiz, de un bloque más o menos como el resto; un volumen de planta rectangular a dos niveles donde se incorpora una especie de patio: lleno y vacío, pero un vacío que es sólo provisional y que, ocupado finalmente por la vegetación, recompone el volumen de la casa.”* (Cianchetta, 2004, p. 91)

Como dizia Siza, *Nos meus primeiros trabalhos, começava por ver o lugar, depois fazia classificações: isto é bom, posso apoiar-me nele; isto, é horrível... Hoje em dia, levo tudo em conta, porque o que me interessa é a realidade* (Siza, 2009, p. 29), o objecto auto-suficiente em que é pensada e se torna a Casa Beires assume assim a distanciação do seu criador relativa à realidade que enfrenta. Ainda assim, não se vira para si mesmo, afastando-se, numa *atitude de avestruz*, mas afirma a sua individualidade, como um bloco unitário entre construído e natural, entre interior e exterior.



4.12

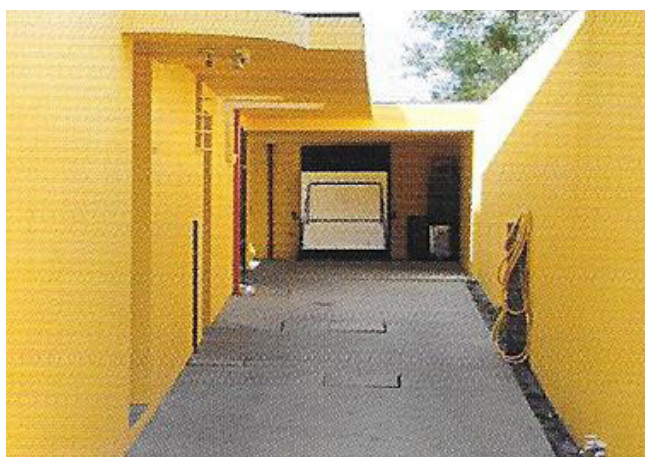
Axonometria explodida

#### 4.0 DA CASA DE SIZA O REALISMO

*“En total consonancia con el frondoso jardín, la atmósfera evoca el interior de una casa colonial o, quizá, el de un invernadero de un jardín botánico un poco demasiado crecido. Inmersos en este estado emocional, el mundo exterior, a pocos metros de distancia, resulta en realidad muy lejano.*

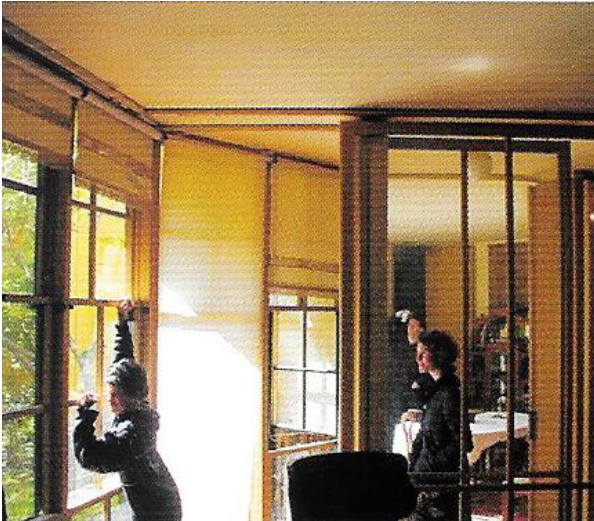
*Tras abandonar la casa, medio atontados, deambulamos entre las construcciones del entorno, que se nos presentan como repugnantes; luego nos miramos con la consternación de quien, de repente, ha vuelto a abrir los ojos.”* (Cianchetta, 2004, p. 92)







4.0 DA CASA DE SIZA O REALISMO



4.13  
Localização do  
Bairro de Bouça na  
Cidade do Porto



#### 4.2. DA 'ILHA PROLETÁRIA' MODERNA O BAIRRO DA BOUÇA

*“At first and for these reasons, the possibility of recovery the island as a basic element in the urban fabric was considered.*

*Access to the islands, normally from under one of the houses around the courtyard, leads to a corridor which is more or less narrow (depending on the property occupied), with small homes side by side on both or only one side, ending at the wall which closes the area.” (Siza, 1976)*

As ‘ilhas’ portuenses são resultado da sobreocupação e densificação do solo urbano resultado da industrialização e da necessidade de alojamento de operários e trabalhadores, população de mais baixos rendimentos e que servia de suporte à indústria alojada na cidade. Na segunda metade do século XIX, a pequena burguesia rentabilizaria o interior dos lotes consequentes da expansão extramuros iniciada no século XVIII através de pequenas casas para alugar, com acesso, normalmente, pela frente de lote, no piso térreo, a partir da rua. Daí, acedia-se a um corredor que, segundo várias configurações<sup>9</sup> mas sempre estreito, permitia aceder às habitações, usualmente de um piso, que se desenvolviam em banda contínua, de uma só frente, culminando no muro limite do terreno.

Aquando do começo do programa SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local), imediatamente após a revolução de Abril de 1974, o problema a resolver

9. “As pequenas casas (com uma área próxima dos 16 metros quadrados), quando ocupam um lote único, são dispostas em fiadas simples encostadas a um dos lados, com o corredor de acesso pelo outro; quando ocupam dois lotes, as fiadas podem ser simples (encostadas aos lados) com corredores de acesso centrais comuns a ambas as fiadas de casas, ou duplas (costas com costas) com os corredores de acessos laterais.” (Machado, 2006)



era o do alojamento. É a habitação que se assume como a base de todas as propostas para o desenho futuro de cidade, centrando-se nela o debate que seria motivado por um forte movimento de exigência por melhores condições de vida. Com o SAAL, o direito à habitação transforma-se no direito à cidade, na forma como é ocupada, envolvendo a dita cidade por completo, desde o interior dos quarteirões às pequenas vielas rurais, desde a população até aos técnicos e ao poder, seja ele local ou central.

Este debate que tem por centro as péssimas condições de habitabilidade em que vivia a classe operária visa igualmente contrariar a política de realojamento em bairros camarários realizada a partir dos anos 40 e com um forte incremento nos anos 50. Através do bloco de habitação plurifamiliar, deslocalizava as pessoas submetendo-as depois a um rigoroso regulamento de cariz policial que não se oferecia como alternativa às ‘ilhas’, conotadas com uma imagem de segregação e pobreza que não comportava os sistemas de adaptação e os pontos positivos de uma vida em comunidade. A familiaridade das construções, a proximidade entre vizinhos e as difíceis condições de vida originaram nas ilhas um grande sentido de comunidade entre os habitantes, muito próximos entre si mas distantes da restante vida urbana.

*“É necessário acabar com os tugúrios de miséria e doença, diziam. E muitas ilhas foram acabando, sobretudo quando a industria se desenvolveu e avançou para os terrenos livres da periferia.*

*Os Bairros Municipais acompanharam este movimento, na sua expressão última dos anos 50, e albergaram ex-residentes das ilhas. Estes, eram compulsivamente despejados, sendo-lhes concedida uma casa, num qualquer bairro, a título precário e sob obrigação de cumprimento rigoroso de um regulamento que, entre outras coisas, obrigava a ter bom comportamento moral e civil. Os ocupantes das habitações podem ser desalojados sempre que se tornem indignos do direito concedido.*

*Separaram-se vizinhos e instaurou-se um verdadeiro regime de vigilância policial.”* (Costa, 2002)

A cidade reivindicava-se em dois pontos centrais: uma habitação digna do seu habitante e a permanência deste no local que sempre habitara, fomentada por uma aversão aos bairros estatais e por um vincado sentido de pertença ao seu local. Desta forma, seria possível agir na cidade a partir da casa e do bairro, desde o interior dos quarteirões à periferia, a partir da ilha como conjunto para a *cidade a construir ou a reconstruir* (Costa, 2002) e como suporte para uma evolução urbana que se apresentasse como alternativa à vigente, desestruturada e incompleta.

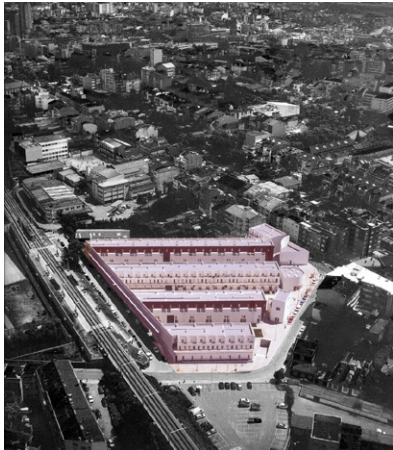
*“No Portugal saído da revolução de 74 não se tratava, contudo, de desejar ou não. A luta pela habitação, no Porto, em Lisboa, ou no Algarve, [...] ultrapassou os limites da casa, do bairro, da cooperativa. Possuiu a cidade.”* (Siza, 1996)

Através do SAAL, considerar-se-ia a importância das ilhas na História da cidade e na identidade dos seus habitantes, também através da sua participação, tornando-se fulcral o estudo da sua morfologia, da sua localização na estrutura urbana, da disposição das habitações e do seu interior para reinterpretar o seu desenho.

O objectivo era agora preservar a ilha pelo seu valor simbólico e histórico e pela identificação que com

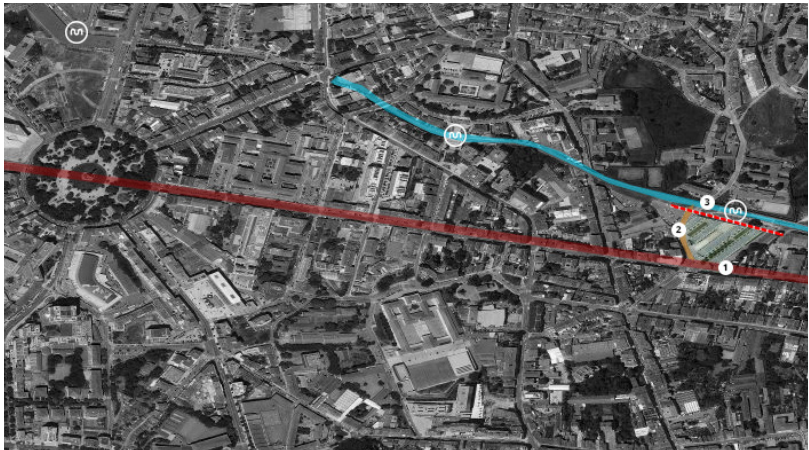
4.14

Vista aérea.  
Localização do  
Bairro da Bouça.










4.15

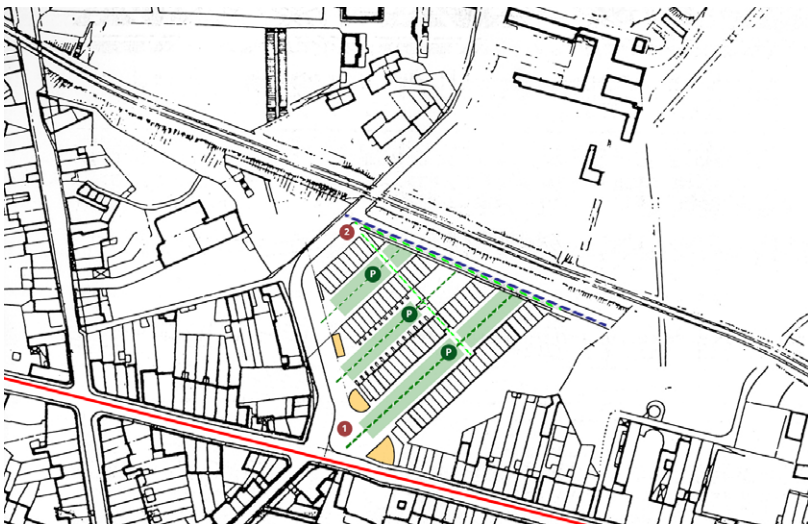
Vista aérea.  
1. Rua da Boavista/Av. da Boavista  
2. Rua das Águas Férreas  
3. Linha de metro  
(antigo caminho de ferro)



4.16

Bairro da Bouça.  
Implantação.

- Rua da Boavista / Av. da Boavista 
- Muro-Limite 
- Percursos transversais 
1. Confluência de percursos transversais 
- Percursos longitudinais 
2. Confluência de percursos longitudinais 
- P. Pátios comunitários 



ela tinha o seu habitante. Através da ilha, transformar-se-ia a cidade segundo o sentimento de pertença e de identidade da população que a habita, numa operação que tinha a intenção de se expandir para a periferia de modo a abarcar todas as zonas de habitação da classe trabalhadora do Porto, num grande projecto a que Alves Costa chamaria 'Ilha Proletária'. Este seria o mecanismo para pensar a cidade, não de uma forma higienista e *taylorista* de início de século, mas de forma inclusiva e realista que reconhece o modo como a História, o tempo e as pessoas que a habitam actuam

*“Quando se chama ilha proletária às ilhas, estamos a conferir-lhes um novo sentido e uma nova dignidade. O singular dá-lhe a globalidade: é o conjunto de todas as ilhas, é a cidade a construir ou reconstruir.*

*Proletária porque a nova cidade será operária, antes de cidade sem classes.*

*Assim, as ilhas, primeira habitação operária, ganham um fortíssimo valor simbólico que inclui todas as qualidades da vivência colectiva que tiveram, arredados os aspectos negativos que a nova situação política e social não permitirá, certamente, que se repitam.”* (Costa, 2002)

Em 1974, após o 25 de Abril, seria então criado o Serviço Ambulatório de Apoio Local (SAAL) por forma a responder às graves carências habitacionais através da construção de uma residência condigna com o seu habitante. Incluído nesta iniciativa, iniciar-se-ia em 1976 a construção do Conjunto Habitacional da Bouça, de Álvaro Siza, numa adaptação de um projecto anterior elaborado para o Fundo de Fomento à Habitação (FFH). Procedeu-se à adequação do projecto às necessidades e números apresentados pelos moradores alterando-se as tipologias T5 para T3, destinadas a aglomerados familiares de 5/6 elementos. A construção interromper-se-ia passados dois anos, edificando-se apenas uma fase, por via da extinção do SAAL, num total de 58 habitações, das 131 previstas, correspondendo às zonas intermédias e sem acessos concluídos.

*“Nós tivemos a possibilidade de estabelecer contactos directos a níveis muito diferentes: grandes assembleias, pequenos grupos, ou mesmo com um só habitante.”* (Siza, 2009)

*“Naquela altura, trabalhou-se em habitação social com o mesmo grau de exigência, complexidade, que nas casas burguesas [...] Nela, habitualmente, não havia esse clima de aprofundamento, reduzindo-se, geralmente a um tema de modelos, experiência, repetição, etc.”* (Siza, 1996)

Durante mais de vinte anos o projecto ficou por concluir. Os moradores continuaram a luta pela sua finalização, impedindo por exemplo a edificação de outros empreendimentos nos espaços disponíveis e a progressiva degradação dos edifícios através dos meios de que dispunham. Em 2002, retomar-se-iam as obras, também pela mão de Álvaro Siza, numa readequação às necessidades vigentes, como o lugar de garagem ou estacionamento ao ar livre.

*“A Bouça, por seu lado, implanta-se segundo a vontade de gerar uma nova ordem, oposta à trama urbana circundante. Respeitando a escala envolvente, Siza joga com a disposição dos blocos e com a sua linguagem para cumprir aqueles desígnios. Nunca abdicando do fiel compromisso pra com a*

*cidade, e, porém, criando um novo ambiente que não se alheia dos modelos mais motivadores da vida comunitária urbana, refrescando e revisitando, sem obsessão mas com criteriosa nostalgia, as longas fiadas de habitações operárias, alemãs e holandesas, do período entre as duas guerras.”* (Bandeirinha, 2007, p. 105)

O projecto do Bairro da Bouça contemplaria então quatro blocos, paralelepípedicos e lineares, passíveis de comparações com os *Siedlungen* alemães, numa readaptação à cidade. Estas barras conformam pátios longitudinais, confinados por um muro, elemento orientador da proposta e ‘tampão’ da linha férrea, hoje em dia, linha do Metro. Do lado oposto ao muro, a Rua da Boavista, que em conjunto com a Avenida da Boavista constitui um grande eixo que atravessa a cidade no sentido nascente-poente, para onde se vira o conjunto, numa evidente relação com a cidade ao deixar em aberto os pátios dos moradores e da comunidade.

*“Duas habitações em duplex, sobrepostas, constituem um módulo de quatro pisos, repetido ao longo da extensão dos blocos; as zonas ‘diurnas’ ou ‘comuns’ (sala e cozinha) estão orientadas alternadamente, abrindo para fachadas opostas. A organização em altura dos dois fogos é invertida, dando origem a uma ‘simetria vertical’: as ‘zonas comuns’ ocupam os pisos intermédios, enquanto os quartos estão localizados no primeiro e no último pisos.”* (Machado, 2006)

Com esta organização espacial e sendo o acesso ao exterior feito de forma mais ou menos directa - no piso inferior através de uma porta e uma escada de tiro, em fachadas opostas, e no piso superior através de galeria -, acede-se à casa a partir do pátio. Estes são conformados por fachadas iguais de ambos os lados, resultado da disposição dos blocos, e das plantas das habitações, em espelho.

Estes três pátios exteriores, como que pequenas praças semiprivadas, com a similitude de linguagem e a convivência entre as entradas para as habitações, reforçam ainda mais a ideia de comunidade. Com efeito, é o pátio central, que comunica de forma mais directa com a Rua da Boavista que assume mais protagonismo. Nele situam-se os acessos principais às habitações e a plataforma elevada onde se organizam os arrumos de todas as habitações. Por oposição, os restantes pátios são mais introvertidos, respondendo à necessidade de privacidade. Esta introversão é igualmente clara na composição das fachadas, menos ritmadas com vãos de 2 casas agrupadas em espelho.

Existe ainda um quarto vazio, ao qual, porventura, não se pode chamar pátio pela indefinição entre público e privado, conformado pelo bloco de



habitação a sudeste e o limite da parcela de implantação. Não existe aqui alguma barreira que defina exemplarmente o que é público e o que é privado. É por este espaço vazio que se faz a ligação interior à fileira de casas junto da Rua da Boavista.

Importa, na lógica do espaço exterior, referir os percursos presentes no Bairro da Bouça. Dois atravessamentos transversais são evidentes. O primeiro corre ao longo do muro, a duas cotas, e com ele une os ‘quatro dedos’, definidor do limite, junto à linha do Metro (outrora, caminho-de-ferro). Abre-se para o restante conjunto pontualmente nos dois níveis facultando o acesso às galerias, no piso superior, e aos pátios, no piso inferior. O segundo desenvolve-se à cota baixa, paralelo à plataforma, apenas possível pela supressão de um dos apartamentos inferiores nos três primeiros blocos. Os dois percursos convergem, a noroeste.

No que aos atravessamentos longitudinais diz respeito, são evidentes os que acompanham a direcção da implantação, constituindo-se pelas galerias de acesso aos fogos superior. O acesso a estes percursos elevados é feito no extremo das bandas. De realçar igualmente a forma como os pátios também se assumem como percurso na ligação entre a Rua da Boavista e a paragem do Metro. Ainda que conotados com o bairro, são espaços de passagem de uso público.

São, no entanto, identificáveis alguns percursos de escalas menores e de carácter mais privado, que, pela sua penumbra e traçados diagonais, recordam a imagem de antigas entradas que permitiam o acesso ao corredor das ilhas.

No remate dos três primeiros blocos, após o acesso em escadaria às galerias, surgiriam equipamentos comunitários que tinham o objectivo de potenciar a vida em comunidade e a sociabilização entre os moradores, a partir de elementos de excepção independentes, distintos do restante conjunto (com planta triangular, semicircular e rectangular).

Notória no edifício em contacto com a Rua da Boavista e no edifício semicircular, a curva apresenta-se igualmente como forma de continuar as estruturas urbanas, numa ligação aos limites irregulares da envolvente num compromisso entre o planeamento geométrico e a malha urbana. Com referências notórias a Pieter Oud e a Keifhoek e Hoek van Holland, Siza pretende utilizar a curva como elemento que facilita a entrada no conjunto mas também a comunicação da cidade com o mesmo, numa esperada permeabilidade.

É importante salientar que, numa perspectiva de diálogo com o existente, Siza utiliza a cor para atenuar o abstractismo do volume branco e destacar a diferenciação de planos das fachadas, à semelhança de projectos de Bruno Taut.

A identificação comunitária vinha com a imagem das ilhas, onde o exterior se apresentava como lugar por excelência para a criação e manutenção de activas relações de vizinhança, como que uma extensão natural da casa. Assim, os equipamentos, para além de estabelecer a ligação entre malha urbana existente e novo conjunto, assumir-se-iam como potenciadores e defensores de uma identidade e modo de vida comunitário dos habitantes. Contudo, o *posto de transformação, lavandaria, biblioteca e sala de estudo*

**4.17**  
Definição do programa dos remates da implantação.  
Blocos construídos na 1ª fase a cheio.



**4.18**  
Habitações T3  
1. Área social  
2. Área pessoal  
1/2 . Híbrido  
A. Acesso



(Machado, 2006) não se viriam a efectivar.

Na perspectiva da ligação com a malha urbana existente, o projecto previa um pequeno grupo de casas à face da Rua da Boavista, no vazio existente, com habitação nos dois pisos superiores e comércio que comunicaria com a cidade e o conjunto, encerrando igualmente o perímetro do projecto. Com algumas modificações, transpunha-se assim a ocupação interior do lote para a face da rua<sup>10</sup>.

Como visto anteriormente, a reinterpretação das ilhas enquanto mecanismo fundamental para a organização da cidade é pensamento constante no desenho do conjunto habitacional da Bouça. Com efeito, no interior de algumas tipologias do Bairro da Bouça a tipologia das ilhas é igualmente revisitada e reinterpretada. Mantém-se a conexão directa e física do espaço da sala com o exterior, que nas ilhas seria um imperativo pela única fachada disponível.

A tipologia usada por Álvaro Siza não é única mas em todas as soluções o acesso é directo, através do espaço público, ora através dos pátios, ora através da galeria longitudinal. As habitações organizam-se em duplex, agrupadas em bandas de quatro pisos. Estruturam-se segundo uma simetria vertical em que a galeria se assume como eixo de simetria. Deste modo, no primeiro e segundo pisos localizam-se as zonas comuns e, por sua vez, no piso térreo e no quarto piso organizam-se os quartos. Siza separa assim a zona comum da zona privada.

O piso inferior das habitações superiores e o piso superior das habitações inferiores acolhem os espaços da zona comum: a cozinha, lavandaria, sala e varanda. Com efeito, a sala e a cozinha organizam-se segundo um espaço único de relação directa. Não existe segmentação por via de compartimentos autónomos e independentes, forçosamente de reduzidas dimensões que resultaria em pouca relação com a fachada de reduzidas dimensões. Pelo contrário, os espaços são amplos, o que dá possibilidades várias de adaptação, de acordo com a vontade do habitante, com maior luminosidade e permeabilidade visual.

No piso das zonas comuns existe igualmente um quarto. Esta reinterpretação de uma das situações das ilhas, a convivência entre espaço comum e zona de dormir, pode ser adaptada pelo habitante que tem a liberdade de dotar este quarto de uma função mais coabitável com a zona comum como um escritório ou uma sala de estudo.

A forma como se realiza o acesso é igualmente um tema fulcral na organização do fogo e do conjunto. Na habitação inferior o acesso dá-se de duas maneiras, coerentes com o programa com que se relacionam e com o pátio para onde se viram. No piso térreo, junto ao pátio mais intimista, entra-se para uma antecâmara exterior, mas abrigada. É uma entrada realizada para dentro do edifício, ainda no exterior público, mais introvertida, capaz de uma gradação maior entre público e privado. Por sua vez, de forma mais plástica,

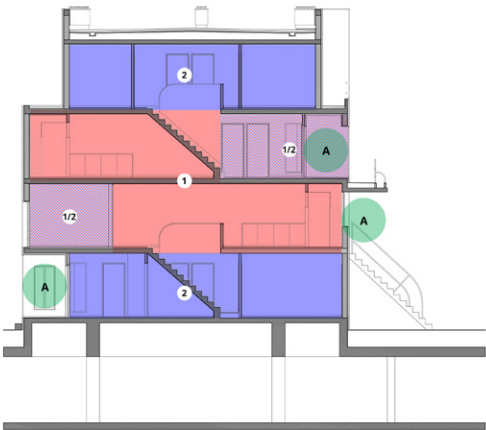
---

10. “O projecto inclui ainda a construção de uma pequena fiada de casas à face da Rua da Boavista, com habitação nos dois pisos superiores e comércio no piso térreo e na sobreloja, preenchendo o vazio aí existente; com a mesma modulação dos blocos, e com uma ligeira adaptação nas plantas, esta fiada de casas pode ser entendida como um fragmento da ocupação “interior” transposto para a face da rua. A articulação deste sector com o primeiro bloco é feita pelo equipamento aí situado, cuja parede tardoz, ligeiramente encurvada e com a mesma altura dos blocos (quatro pisos), dá continuidade à cércea no interior e no exterior da parcela, “transportando” a escala do bairro para a Rua da Boavista, justapondo-a à fachada que desce da Praça da República em direcção à Rotunda.” (Machado, 2006)

4.19

Corte Longitudinal

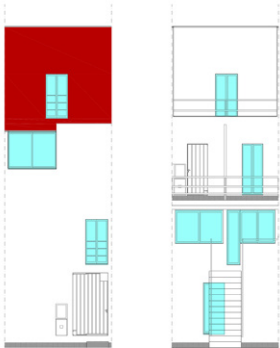
- 1. Área social
- 2. Área pessoal
- 1/2 . Híbrido
- A. Acesso



4.20

Alçados

Contacto directo com o exterior  
Carácter fechado vs Carácter aberto



as escadas de tiro assumem importância volumétrica que se relaciona com a vontade de abertura do pátio para com a cidade. A entrada é feita na proximidade da sala, o espaço comum e polivalente da habitação.

Na habitação superior, o acesso é feito a partir da galeria longitudinal, seguindo o princípio da entrada localizada no piso térreo e já descrita anteriormente. Realiza-se para uma antecâmara, que difere da entrada para a habitação inferior, ao localizar-se já no interior do fogo, junto aos espaços colectivos.

No que à cozinha diz respeito, tradicionalmente importante na arquitectura popular e igualmente nas ilhas, a mesma é organizada em estreita proximidade com a escada. Nos fogos do piso inferior, organiza-se a cozinha com maior contacto exterior, através de uma varanda, e cujo balcão se prolonga para a guarda das escadas. Por sua vez, no fogo superior, a mesma aparece igualmente em ligação com o exterior, mas não tão afirmada quanto a anterior. Os armários superiores da cozinha encontram-se e ligam-se com a escada, no seu vão. Ambas as cozinhas configuram, com o seu balcão oposto à parede, um espaço de reunião junto do exterior que poderia simbolizar a ideia da zona do fogo na arquitectura.

*“Não aceito a influência da arquitectura tradicional como modelo formal, mas sim como uma soma de experiências, muito demoradas, de adaptação ao meio, reflectindo igualmente as transformações desse relacionamento. Visto assim, isso interessa-me.” (Siza, 2009, p. 36)*

No que aos vãos diz respeito, e à linguagem usada para comunicação com o exterior, Siza recorre a estreitas janelas e portas, típicas da cidade dominantemente oitocentista, presente no contexto portuense, por oposição à possibilidade de se socorrer da horizontalidade dos vãos modernos. De salientar igualmente as portadas utilizadas no quartos. Em alguns vãos, permitem que o habitante controlo a iluminação do interior doméstico e o contacto com o exterior; provável reminiscência da forma como na arquitectura popular catalogada no Inquérito se manipulavam tais situações, assim como em algumas casas burguesas do Porto.

Esta verticalidade procurada por Siza nos vãos tem igualmente reflexo nos planos verticais do último piso que se apresentam ritmadamente nos blocos da Bouça. Procura-se, pelas paredes que separam os quartos e pela verticalidade dos vãos, mas também pela presença das escadas no pátio central, a ênfase da unidade, como lembrança do mecanicismo da indústria e do operariado que nela trabalha, destinatário do conjunto. Se os vãos são provável alusão ao local e os planos verticais, saudável referência à indústria e às habitações em Sunila, projectadas por Alvar Aalto para os trabalhadores da fábrica de celulose Sunila, as escadas de acesso às habitações poderão ser uma citação que relembra o trabalho do Inquérito. Estas, na arquitectura popular, representam o percurso cerimonial para a entrada na casa rural, sendo usados na Bouça, igualmente como percurso cerimonial mas, como ainda na casa rural e como pretendia Siza na Bouça, com local de paragem e de convívio entre membros da comunidade; *Para mim este pátio é como um estádio de futebol e as escadas são as bancadas*, afirmaria um morador no documentário “Vizinhos: A revolução e as casas de Siza na Bouça”.

Os planos verticais dos quartos são visíveis a partir do pátio central, acima da galeria longitudinal que marca igualmente o pátio, assim como as escadas de tiro que facilitam o acesso à habitação inferior. Estas mesmas escadas configuram um espaço de transição entre o pátio comunitário e aberto à cidade,



e o fogo. Por sua vez, numa tentativa de marcação da transição, a galeria desenvolve-se um pouco mais baixa que o piso da habitação, ao qual se acede após subir um pequeno degrau, e configura assim um distanciamento entre o percurso e os fogos.

No piso térreo, a escada de tiro assume uma função protectora da habitação. O vão inserido desloca-se do alinhamento da escada, facilitando a visão sobre o pátio mas beneficiando do controlo da privacidade. Ainda que mais exposto ao espaço público, a escada configura um espaço de protecção que permite ao habitante uma visão parcial e prudente do público, a partir do seu espaço privado.

As fachadas para onde se voltam o primeiro e terceiro pátios demonstram uma atitude condizente com o carácter destes espaços mais intimistas. Desenvolvem-se em dois planos; o piso superior recua e assume uma diferença cromática, recorrendo ao vermelho que Siza conota com Bruno Taut. Ainda nesta fachada, e como referido anteriormente, dá-se a entrada para o piso inferior, a partir do pátio, demarcada por um degrau, estratégia semelhante à utilizada na galeria. Para além desta demarcação altimétrica, existe igualmente um pequeno jardim que Siza organiza em frente à parede que confina o quarto e que permite uma maior distância entre o edifício e a entrada. Siza pretende criar um espaço de transição, tal qual o do vão das escadas de tiro, sem recorrer à sua expressividade plástica e volumétrica. A mesma atitude de privacidade e protecção existe em ambas as fachadas, condizente com o carácter de cada situação urbana, ora mais aberto, ora mais fechado.

Siza procurou compreender o futuro habitante e adequar o desenho das habitações às circunstâncias sociais e culturais encontradas, à realidade, num equilíbrio entre as ideias de arquitectura e as ideias habitacionais dos moradores. Na sua Bouça tenta, a partir do Inquérito e das ilhas do Porto, projectar um conjunto habitacional de carácter vincadamente moderno e de escala urbana reconhecível.

Siza desenha espaços exteriores, pátios ou praças semiprivadas, de contacto directo com as habitações que, a partir de determinados mecanismos potenciariam a vida em conjunto da comunidade, na memória das ilhas, enquanto abriam igualmente o conjunto à cidade, numa permeabilidade desejada como forma de combater a segregação.

O corredor estreito da ilha, confinado por um muro, transforma-se agora num espaço largo, de convívio, que se oferece à cidade ao mesmo tempo que mantém o carácter de pertença aos moradores do bairro; carácter esse reforçado pelo acesso às habitações, mais ou menos directo, ainda que controlado na sua

exposição. Poder-se-ia dizer que a praça semiprivada (o pátio) actua como espaço de transição entre o exterior público e o interior doméstico. Esta transição enunciada é igualmente traduzida nos espaços intersticiais das escadas de acesso à galeria e do atravessamento transversal à cota baixa, que recordam as entradas nas ilhas.

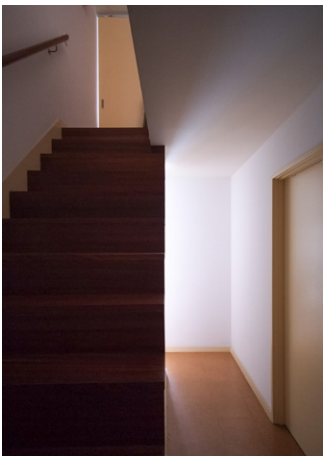
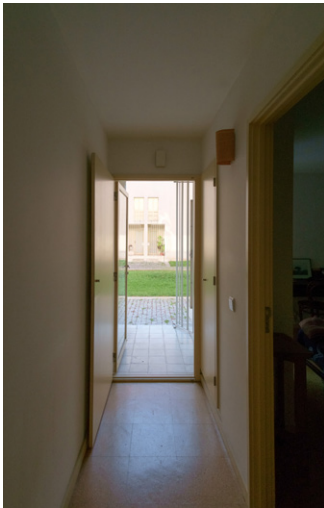
O fogo preserva igualmente um diálogo entre interior e exterior, sem que se marque a fronteira entre essas dualidades. No piso inferior, o quarto que comunica com o pátio central, mais exposto, protege-se parcialmente pela escada de acesso ao piso superior. Por sua vez, o único contacto que o outro quarto estabelece com o pátio mais resguardado é feito através de um espaço exterior também ele recuado, por onde se pode entrar para a habitação. No piso superior deste duplex, a entrada é feita pela varanda da sala contígua à varanda da cozinha, controlando assim o contacto da mesma com o exterior. O quarto abre-se apenas por um pequeno vão vertical.

A partir do conhecimento de uma variedade de referências, já que *as referências são os instrumentos que um arquitecto possui* e configuram *a soma de todas as experiências que é possível conhecer e empregar* (Siza, 2009, p. 27), entre preocupações mais humanas e integradoras do Moderno de início de século e do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, Siza constrói um conjunto complexo de relações entre casa e bairro, entre bairro e cidade e, como resultado, entre interior e exterior.

**ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO ARQUITECTURA DOMÉSTICA DE TÁVORA E SIZA**



4.0 DA CASA DE SIZA O REALISMO







## 5.0 Considerações finais

## 5.0. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dicotomia entre interior e exterior é um dos temas bases da arquitectura doméstica. A casa é uma protecção necessária contra as intempéries da natureza e a certeza de privacidade física e psicológica, propósitos da existência humana.

A construção desse invólucro tem como resultado a definição de dois espaços diferentes: o espaço contido pelo objecto e aquele em que o objecto se implanta. Estes dois espaços são, respectivamente, o interior e o exterior, separados pela parede perimetral do volume da casa.

A distinção entre interior e exterior dá-se, nos exemplos estudados, na distinção entre espaço urbano, ou público, e espaço doméstico, ou privado. A delimitação de um perímetro em que o homem se sente abrigado e restrito que pertence ao habitante, dota-o de um carácter privativo, inserido numa área maior caracterizada pelo colectivo. O espaço privado surge, dependendo da situação, em confronto ou em sequência do espaço público, e vice-versa, pela criação de um limite dentro de um lugar comunitário onde o espaço privado é criado.

Na casa de Ofir, Fernando Távora procura esta mesma ideia do fogo, do abrigo, expressa, entre outros, pela lareira e pela pedra que a caracteriza, reminiscência da arquitectura popular. A chaminé, por sua vez, exterioriza-se através de um volume pintado, a única excepção cromática no edifício, como que uma marca do movimento moderno. É este um dos pontos onde se depreende a vontade de Távora de criar um espaço fundacional, de resguardo e protecção, sem no entanto descurar a sua relação com o exterior.

Como referido, esta articulação presente na chaminé, entre o vernacular e o universal-abstracto, um verdadeiro *composto*, intervém igualmente no diálogo

## 5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

entre interior e exterior. A casa fecha-se à rua, o verdadeiro espaço público já que a casa se insere num lote, como as restantes do Pinhal de Ofir. Esconde-se da rua através das paredes, quase cegas, apenas com alguns pequenos ou estreitos rasgos que apenas pretendem deixar entrar a luz. Ainda assim, anuncia o habitar pelo volume da chaminé que pontua o percurso de entrada na casa e através do volume da entrada e da garagem, que se autonomizam, como que marcando o momento de entrada na casa, espaço de transição entre interior e exterior. Podemos afirmar que, no âmbito psicológico do habitante, se sugere que o percurso efectuado até se entrar em casa é já, e apesar de realizado no exterior, um espaço de transição entre público e privado.

Uma vez dentro de casa, o habitante encontra uma organização em três núcleos, sala, serviços e quartos. Este carácter tripartido, referenciado a Breuer, articula-se por intermédio de um *hall* subdividido, rótula da composição. Estes núcleos do interior doméstico criam espaços que, no caso da sala e dos quartos, originam um pátio exterior privado, recolhido e protegido dos ventos para acolher e receber o habitante.

Os elementos estruturais da cobertura, tradicionais, à vista no espaço da sala, assentam na viga de betão de cariz marcadamente moderno. Este mecanismo proveniente do avanço tecnológico permite que o telhado se solte, com exemplar leveza, dos panos de parede. A viga entrega-se no prolongamento da parede final dos dois volumes, criando um pequenos espaços resguardados e cobertos, que se limitam igualmente pelo recuo das fachadas do nicho da lareira e do quarto principal. Cria-se assim um espaço de estar a/no exterior, protegido pelo telhado e pelo avanço da parede.

O espaço exterior ao nicho da lareira é o culminar de um percurso exterior resguardado pelo avanço da cobertura que surge na entrada, pavimentado a pedra, e se prolonga para o exterior. Da transição para o interior doméstico no momento da entrada, percorre-se a casa passando pela sua rótula, até chegar ao pátio privado, ligando depois à noção de fogo e intimidade presente na lareira.

Depreende-se a importância do pátio na organização da casa de Ofir. O interior e o exterior são partes de um único interior doméstico. Assume-se como um espaço privado, prolongamento do interior doméstico que intensifica as relações entre as partes que compõem o espaço da casa.

A casa de Ofir abre-se para o pátio, no interior do lote, protegido pelas copas dos pinheiros, que vive longe do público. A viga de betão permite igualmente a utilização de grandes panos de vidro que facilitam a interpenetração entre interior e exterior.

Os materiais e elementos construtivos provocam o alargamento do interior para o exterior e vice-versa, num claro estímulo das relações que se fazem entre as duas esferas. No entanto, este exterior que se funde com o interior é já privado, já que a casa se recolhe da rua numa atitude introspectiva.

A caracterização de um espaço enquanto público ou privado depende, em muito, da forma como o habitante se apropria dele. O que diferencia um espaço privado de um espaço público é a apropriação, bem como a correspondência com a pessoa que actua no espaço. Assim, o indivíduo a quem o espaço privado pertence tem necessariamente de se rever nele, tornando-o num ponto de referência a partir do qual se relaciona com o exterior. Consequentemente, é a forma como o arquitecto desenha esse espaço que lhe

confere carácter, seja ele individual, colectivo ou, no caso limite, de ninguém.

Neste sentido, o bloco de habitação plurifamiliar e a forma como se dispõe na cidade, através do espaço público que origina, estabelece as relações que os seus habitantes terão com a cidade, com o bairro e com a casa. A procura de articulação dos espaços intermédios entre cidade e casa como modo de favorecer a sua apropriação parece-nos fulcral na relação entre habitante e cidade, o público, tendo como ponto de partida a sua habitação, o privado.

Deste modo, a transição no bloco habitacional afigura-se como pedra de toque na relação do bloco com a cidade. Em Ramalde, Fernando Távora configura um plano intencionalmente moderno na implantação e na caracterização dos espaços exteriores, como um grande jardim onde dispõe os blocos, disponível para ser apropriado pelos seus habitantes. É sensível ao lugar, ao estritamente necessário, aplicado ao contexto português.

Assume como primordial a liberdade física e visual entre blocos, definindo espaços de circulação e lazer para qualificar o espaço comunitário exterior. Apoiado nos eixos viários previstos, o conjunto qualifica-se como atmosfera própria, tranquila e equilibrada.

Na passagem deste exterior, não completamente público, para o interior da casa, o ponto de entrada no bloco assume-se como ponto intermédio, de paragem e de abrigo, resguardado pela pala que se insinua na volumetria do bloco. Trata-se de um momento de passagem entre o exterior semipúblico para um interior semiprivado, uma transição entre duas esferas híbridas.

Após a entrada, o habitante encontra o único elemento de circulação que estabelece contacto directo com as habitações. Este momento é engrandecido pelo contacto visual que mantém sobre aquele que se pretendia ser um espaço verde comunitário. Os vãos da abertura vertical que, em conjunto com a pala, marcam a entrada, facilitam a entrada de luz de Poente que qualifica este espaço de encontro e de contacto com a vizinhança, local de relações sociais.

Távora pretendia que os espaços exteriores, o grande jardim verde entre os eixos viários, configurasse um espaço comunitário. Os volumes de serviços, que não foram realizados, ligariam, pelas relações de vizinhança suscitadas, toda a proposta, em conjunto com os percursos pedonais imaginados, junto das habitações. No entanto, a falta destes volumes, o ponto central de lazer, comercial e educacional, resultam, na primeira fase, num verde descaracterizado e desprovido de sentido comunitário.

Para a segunda fase, Távora prevê uma nova estratégia de implantação.

## 5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desta feita, ensaia o conceito de pátio comunitário na colocação de um pequeno bloco que confina física e visualmente o espaço entre os dois maiores blocos planeados. Deixa o pátio aberto ao eixo principal da proposta, a Avenida da Boavista, ligação com a restante cidade. Cria assim pequenas praças destinadas aos moradores do bairro. Com isto, Távora propõe uma ideia de espaço aberto com conotação de acolhimento na intimidade colectiva dos seus moradores.

Esta concepção de continuidade como característica do espaço público do bairro está presente em Távora desde a primeira fase, num claro objectivo de facultar espaço para a colectividade. Deste modo, no interior do fogo, Távora estabelece relações entre o interior privado e este exterior que se quer comunitário e porquanto semiprivado. Recorre à varanda projectada da sala, na fachada poente, que alarga o interior para o exterior, mantendo um certo grau de privacidade; e ao *brise-soléil* na varanda da cozinha, na fachada nascente, resguardada e incluída no volume do bloco. Mais do que capturar uma imagem do exterior para o interior, pretende-se que o habitante usufrua do exterior comunitário, ainda que esteja no interior doméstico.

É portanto clara nestes dois projectos de Fernando Távora a necessidade de criação de um espaço de transição prévio à entrada na habitação. Se, em Ofir, é o percurso até ao volume onde se dá a entrada, em Ramalde chega-se a um espaço ainda no exterior que confere abrigo e resguardo, já após os percursos pedonais do plano. Ambas as estratégias demarcam-se do volume principal como que a pontuar o momento de entrada. Uma vez dentro do fogo, assistimos a uma divisão funcional, ainda que não se caracterize como funcionalista. Isto é, tanto em Ofir como em Ramalde assistimos a uma divisão clara entre o programa diurno e o programa nocturno numa divisão entre sala e quartos. Se em Ofir vemos estas funções inseridas em três volumes distintos, em Ramalde, pela procura do habitar mínimo, só vemos a divisão zonal, quartos, sala e serviços. Com efeito, no fogo de Ramalde vemos a entrada para os quartos num espaço que se insinua, sem desfazer a desejada continuidade espacial, através de um pé-direito mais baixo, no qual se insere um espaço para arrumação. A parede em L, da entrada, apresenta-se como filtro na relação da cozinha com a sala.

Tanto em Ofir como em Ramalde vemos como a *living room* toma parte na composição do interior doméstico. Em Ofir, a sala estende-se num único volume, combinando sala de jantar, sala de estar e nicho da lareira; em Ramalde, por via da economia de espaço, os quartos assumem uma dimensão menor para que o espaço onde vive a família, a sala, ganhe dimensão. Em ambas as propostas, é na sala que se dá o maior contacto com o exterior. Em Ofir, a introspecção da casa cria um pátio, privado e resguardado da rua. No bloco de Ramalde, a varanda projecta-se sobre o exterior que se quer comunitário, mantendo a quota-parte devida de privacidade do interior doméstico.

Numa mancha suburbana descaracterizada, quando tudo poderia apontar ao oposto, Siza abandonaria a atitude introspectiva que qualificava a sua produção doméstica até ao momento em que projecta a casa Beires. Ainda que projectasse a casa Alves Santos, a poucos metros, Siza abordaria esta nova casa assente num autocritica assertiva.

Optar-se-ia agora pela extrospecção, pela abertura em contraste com a atitude tímida da casa Alves Santos onde nenhum vão é aberto para o espaço urbano. A casa Beires assume-se como uma atitude crítica



pela ‘explosão’ que Siza opera no seu volume puro, possivelmente referenciado a Loos ou Oud, junto da rua e do espaço público, numa resposta assertiva e convicta ao contexto em que se insere. A casa obedece aos requisitos legais e urbanísticos sem no entanto sucumbir à banalidade da envolvente, criticando-a, desta forma.

A explosão do volume paralelepípedo, ao qual se adiciona um volume semicircular, que dota a cozinha da necessária iluminação, resulta num espaço exterior articulado com o volume através de uma parede-cortina, como que uma ruína da explosão. No canto, reminiscência da atitude explosiva, está o cunhal do volume imaginário que delimita o espaço exterior, para onde se viram a sala e os quartos, como que uma unificação com o interior.

No piso inferior, organizam-se a cozinha e os serviços, dispostos nas paredes nascente e norte, sem ligação ao jardim. A cozinha, como mencionado, relaciona-se com o exterior por intermédio da *bow-window* que permite a entrada de luz e a saída para um outro espaço exterior de serviço. Por sua vez, a sala abre ao jardim. Ao invés de experiências anteriores de Siza, o espaço social não é já aberto para um exterior introspectivo. O acesso a esse exterior não é já feito por um percurso que leva aos espaços que com ele comunicam; a parede-cortina assume-se como um definidor de percurso, em consonância com o remate das paredes que com ela concorrem. Cria-se assim um percurso, que liga os espaços da sala, ainda que separados por paredes, junto da parede-cortina. Aqui, é possível perceber como o gesto explosivo permite que o exterior ligue as dependências do interior.

No piso superior, os quartos viram-se igualmente ao jardim, remetendo as instalações sanitárias para as outras paredes. A parede-cortina interfere agora mais na organização geométrica interior ao ditar a torção das paredes. O percurso do piso térreo não é repetido pela necessária privacidade dos quartos, encontrando-se apenas uma abertura entre quartos das filhas do proprietário.

Denota-se a interdependência do interior privado e do exterior voltado para a rua. Ainda que virado para a rua, este jardim fronteiriço deverá ser visto como prolongamento da sala. O interior projecta-se sobre o jardim e incorpora a sua atmosfera e, o mesmo jardim, através da membrana contínua e transparente, debruça-se sobre o interior, resultando numa amplificação do exterior que penetra os espaços domésticos.

O pano de vidro, subdividido e caracterizado tal qual as *marquises* presentes nas traseiras do lote portuense e agora viradas à rua, anula o limite entre natural – o jardim – e artificial – o construído, originando um vínculo indissociável entre exterior e interior, tornando-os inteiramente privados.

## 5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De salientar o canto que perdura mesmo após a “explosão”, como que delimitando o volume estilhaçado pelo gesto explosivo; é agora composto do edifício e do seu jardim, com a sua vegetação, num bloco uno entre artificial e natural. Por conseguinte, é notória a caracterização de exterior privado, ainda que virado para rua, pela interpenetração evidente entre interior e exterior. Esta fusão de atmosferas dota o exterior da desejável privacidade, coadjuvada pela vegetação, no contacto com a rua.

Como referido anteriormente, o espaço assume a identidade privada ou pública consoante o uso por parte do seu habitante, bem como a apropriação que faz dele. Esta oposição/complementaridade entre privado e público está igualmente presente no conjunto do Bairro da Bouça, de Álvaro Siza.

O conjunto, readaptado para o SAAL, contradiz a forma compacta da cidade em que se implanta, introduzindo igualmente complexidades na forma como actua na cidade. Se por um lado, por norma estabelecida e como forma de isolar acusticamente o conjunto da linha de caminho-de-ferro<sup>1</sup>, insere um muro que fecha parcialmente o conjunto à cidade, do lado oposto abre-se às Ruas Águas Férreas e da Boavista, através da direcção das bandas contínuas e dos pátios por si configurados. Estes pátios assumem um carácter vincadamente comunitário, ‘propriedade’ dos moradores da Bouça.

É de referir igualmente a influência que os modelos habitacionais da Alemanha e Holanda dos anos 20/30 tiveram na composição do bairro e no seu binómio público/privado. As *siedlungen*, tidas resumidamente como agregação de módulo-base de um ou dois pisos, passíveis de repetição, terão informado, através de projectos de Bruno Taut ou de Pieter Oud (em Kiefhoek ou Hoek van Holland), o projecto da Bouça. Os espaços criados pelas bandas que agregam o módulo-base, tornam-se intermediários entre o público da cidade e o privado da habitação.

Os pátios, na Bouça, são locais públicos de passagem e, complementarmente, espaços comunitários de paragem. Estabelecem-se praças semiprivadas, espaços públicos (se administrativamente considerados), mas com um marcado carácter comunitário.

Estas decisões antagónicas, de fecho de um lado do conjunto mas de diálogo e abertura para o urbano do outro, demonstram igualmente uma leitura cuidada da cidade que exige atitudes diversas.

O módulo-tipo é o T3, em duplex, organizado em quatro pisos, em simetria vertical, sendo a galeria o seu eixo. Organizam-se, maioritariamente, no segundo e terceiro pisos, as zonas comuns, e nos restantes pisos, os quartos. Acede-se à habitação inferior de duas formas, uma em cada piso, e por fachadas diferentes. Uma das entradas, feita através das escadas de tiro de acesso directo caracteriza, para o pátio principal, uma demarcação volumétrica. Por sua vez, a outra entrada é realizada de nível, através de uma pequena antecâmara dentro do edifício, assumindo-se mais introvertida; este último acesso configura uma gradação maior entre o público e o privado.

---

1. “Existe uma escola / de crianças delinquentes nas proximidades e existia uma norma que estipulava que as casas próximas à escola não poderiam ter janelas que dessem vista para ela. Outra razão era o caminho-de-ferro que passa ao lado e que o “muro” iria isolar acusticamente.”  
(Castanheira, 1984, p. 21/22)

Na habitação superior a entrada é única, directamente do espaço de contacto com a vizinhança, a galeria de acesso; entra-se para um pequeno *hall* junto da zona comum.

A galeria mencionada vira-se para o pátio principal, para onde se viram igualmente, e como referido, as escadas de tiro de acesso às zonas comuns das habitações inferiores. Estas criam um espaço de transição entre a habitação e o pátio longitudinal, de carácter comunitário mas, ainda assim, público. Criam esta transição no momento de entrada mas também uma salvaguarda do quarto do primeiro piso que para este pátio se vira. A janela colocada por baixo das escadas dá ao quarto uma visão parcial e controlada e as escadas geram maior privacidade e menor exposição.

Por sua vez, as fachadas viradas para os restantes pátios denotam uma atitude diferente das voltadas para o pátio central. São mais herméticas e fechadas na relação com o exterior, quer seja pela dimensão e proporção dos vãos ou pelo recuo do piso superior, possivelmente conotado com os recuados dos edifícios do século XIX da cidade.

No quarto piso, e no interior do fogo relacionado com este recuo, denota-se a vontade de interioridade que caracteriza o pátio na composição do alçado. A entrada para a varanda é feita de forma lateral, a partir da lavandaria, fechando a cozinha para a referida varanda. Em baixo, no piso térreo, o quarto relaciona-se igualmente de forma lateral, com a antecâmara de entrada, conforme descrito anteriormente.

São igualmente organizados pequenos jardins junto às habitações. De forma menos plástica que a escada de tiro nas fachadas descritas anteriormente, o que contribui para o carácter fechado do alçado. Cria-se assim, um percurso maior até ao fogo que culmina no espaço abrigado, de transição entre o pátio e a habitação.

No conjunto da Bouça, Siza organiza quatro bandas que dialogam com a cidade, ainda que contradizendo a compacidade da cidade envolvente. O muro a nordeste limita-as e conforma os pátios que recebem a cidade mas são 'propriedade' dos seus moradores. O espírito comunitário das ilhas portuenses subsiste, no espaço de encontro e de relações de vizinhança do pátio. Este é um espaço público mas de carácter marcadamente comunitário, como que uma praça semiprivada.

As relações do interior com este espaço comunitário, mas público, são diferentes, consoante o pátio e a situação. Quer por meio de filtros ou por meio de percursos, criam-se mecanismos que protegem a intimidade e a privacidade

## 5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

da habitação. Na Bouça, o limite é explorado, não com um carácter bidimensional mas sim tridimensional, criador de atmosferas de controlo e intimidade, quer seja pelo afastamento conferido pela escada de tiro ou pela transição coberta da pequena antecâmara.

Tanto na Póvoa do Varzim como na Bouça, Siza estabelece um piso para cada zona da casa, propondo igualmente um compartimento com função variável junto das zonas sociais; na casa Beires encontra-se na imediação da cozinha e usado como lavandaria e, na Bouça, junto à sala, podendo funcionar como quarto mas também como escritório.

No entanto, é na relação com o exterior que se apreendem as grandes diferenças de pensamento. Siza procura, na casa Beires, uma resposta crítica à situação da envolvente mas igualmente à sua prévia atitude no programa doméstico. Na Bouça, Siza reinterpreta a cidade em que se insere, através da sua visão das *ilhas* e de alguns outros signos da arquitectura; estabelece igualmente uma atitude crítica procurando dar relevo aos pontos positivos da *ilha*.

O pátio é planeado e delineado com exactidão geométrica, tido como comunitário, com dispositivos como a escada que facilitam os contactos entre os moradores, tal qual o Inquérito informou. Os fogos da Bouça realizam o contacto com o exterior, através de pequenos interstícios, já não de forma clara e assumida como na casa Beires.

Ao virar-se à rua, o resultado da explosão na casa Beires, a parede-cortina, expõe a casa. É o jardim que volta a escondê-la, criando uma atmosfera de conforto restabelecendo o volume explodido. Pela interpenetração espacial patente na casa Beires, o exterior torna-se também ele interior doméstico, e vice-versa.

A parede-cortina, pelo seu desenho irregular, permite a continuidade de um percurso que abarca os três espaços que comunicam directamente com o jardim e o relaciona com ele. Além das possibilidades de passagem evidentes, junto ao pano de vidro, a transparência entre os espaços comuns asseguram a luminosidade constante e a permeabilidade visual. Os envidraçados delimitam espacialmente mas permite que o olhar os atravesse.

Na Bouça, o interior do fogo, nas zonas comuns, é também ele uno. Apesar de não apresentar panos envidraçados entre os espaços, a cozinha e a sala apresentam igualmente a permeabilidade visual entre espaços. Relacionam-se igualmente com o exterior, através da varanda.

No conjunto da Bouça, os espaços de transição são fulcrais, marcados plasticamente ou não, configuram a gradação entre exterior e interior. Na casa Beires, a transição dá-se no percurso até a entrada no interior. Surge um coberto que se estende até à garagem e principia na pala circular junto da porta de acesso principal. Esta pala, que recebe o habitante e de forma expressiva pontua o acesso principal, facilita o momento de transição desde que se entra no lote privado, ainda um exterior autónomo do interior doméstico, até ao momento de entrada, já na privacidade de casa.

Nos conjuntos urbanos de Távora e Siza, denotam-se algumas similitudes no pensamento que os

origina. A ideia de controlar os espaços exteriores através da conformação e do desenho cuidado do espaço público entre edificado é evidente. Em Ramalde, Távora pretendia que os equipamentos previstos auxiliassem no cumprimento desta intenção. No entanto, os serviços previstos não foram realizados. Como forma de conformar de forma mais eficaz os espaços entre os edifícios da segunda fase, introduz um bloco mais pequeno que os confina. Na Bouça, esse papel é desempenhado pelo muro que protege o conjunto da linha de caminho-de-ferro. Estabelece um limite ao conjunto e delimita os pátios. Ambas as soluções procuram o sentido comunitário, por via do pátio, que se ensaia em Ramalde, no espaço entre blocos, e se concretiza na Bouça, na disposição das fachadas em espelho.

Na transição do público, ainda que comunitário, para o privado, ambas as soluções apresentam mecanismos que se configuram como filtros, marcadamente plásticos, concretizados na pala e na tira vertical de vãos da entrada dos blocos de Távora e na escada de tiro do pátio central de Siza; ou mais introvertidos, como as entradas laterais no fogo da Bouça ou o *brise-soléil* que esconde a cozinha em Ramalde.

No interior do fogo organizam-se os espaços por via de uma visão zonal, diurna e nocturna. Na Bouça, divide-se o programa por pisos; em Ramalde, no mesmo piso, Távora agrupa as zonas por meio de antecâmaras. Os espaços são contínuos, através da divisão mínima dos espaços, o que resulta em espaços mais luminosos e com maior permeabilidade, num todo articulado. Assim, em ambas as propostas, todo o espaço é aproveitado e desenhado para uma optimização do interior.

Nas propostas unifamiliares, a casa Beires configura em Siza o desvio da atitude de introspecção que caracterizava a sua obra doméstica até então. Esta atitude introspectiva está na casa de Ofir de Távora. No entanto, ainda que de modos diferentes, as duas propostas apontam a uma interpenetração entre interior e exterior e a uma confluência destas duas esferas no âmbito privado.

Em Ofir, a casa esconde-se da rua e configura um pátio, no interior do lote, resguardado pelos volumes da casa que fecham à rua, mas visível e acessível pela utilização de grandes panos de vidro, o que facilita a interpenetração entre interior e exterior. Por sua vez, na casa Beires surge um jardim, em frente à rua, que, à primeira vista, expõe a casa pela parede-cortina existente. No entanto, a vegetação conforma novamente o volume que foi escavado e cria um outro volume de fusão entre interior e exterior, sendo as duas esferas privadas. Em ambas as propostas, o interior é uno com o exterior.

Contudo, são duas formas diferentes de gerir o binómio interior/exterior.



## 5.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se na casa Beires não há transição entre as duas esferas por estas conformarem uma única entidade, já na casa de Ofir a existência do fenómeno da transição entre exterior e interior está mais que presente. Na Póvoa do Varzim, a entrada, coberta pela pala que se estende ao coberto da garagem, é o único espaço de transição já que o espaço interior se confronta com uma linha fragmentada que sugere a impossibilidade de fazer distinção entre o dentro e o fora. Em Ofir, o percurso em pedra, por baixo do prolongamento do telhado, é em si um local de transição entre as duas esferas. Os espaços de estar cobertos, junto da sala e do quarto principal, são também eles a passagem gradual do interior da casa ao exterior.

O privado confronta-se com o público, e vice-versa. No entanto e acima de tudo, ambas as esferas se relacionam. Se a casa se afigura como o espaço privado, a forma como a transição atenua o confronto, transformando-o em relação, permite que o habitante dialogue com a sua esfera colectiva. A porta, coadjuvada por uma escada de tiro que se insinua no exterior ou inserida num volume que se demarca mas que abriga, permite a entrada na privacidade mas também a saída para a cidade.

Nas obras estudadas, a diferença entre espaço público e espaço privado pode aparecer em variadas formas, de carácter mais ou menos plástico, ou através de espaços de transição graduais ou repentinos. No entanto, a complementaridade entre as duas esferas e a forma como é tratada é crucial no modo como estes dois autores abordam a arquitectura doméstica, inserida numa realidade maior, a cidade.

A casa configura a protecção do exterior mas não deve isolar o seu habitante. A transição para o espaço público é fulcral e a questão de espaço de índole semiprivada, normalmente associada a conjuntos habitacionais (como os estudados, de resto) deverá abarcar igualmente o projecto da habitação unifamiliar. Cada habitação, unifamiliar ou plurifamiliar, deve assumir-se na teia de relações que estabelece com a cidade, assumindo a sua responsabilidade urbana; seja de forma introspectiva, como a casa de Ofir, ou de modo crítico, como a casa Beires. O facto é que ambas participam na sua envolvente, talvez não somente através de alinhamentos ou cérceas, mas também através da atitude que leva a pensar a casa a uma escala de cidade.

Em Ramalde, na primeira fase, por via da não realização dos serviços que qualificariam o espaço público entre o edificado, os espaços verdes não foram apropriados e vividos pelos moradores. Já na segunda fase, o ensaio de pátio, confinado por um bloco habitacional, facilitou o cruzamento das esferas pública e privada e, com isso, as relações interpessoais. É o caso no conjunto da Bouça, exemplar no sentido da convivência no exterior comunitário e na sua qualificação por meio dos edifícios que o conformam.

Através dos autores estudados percebe-se a pertinência da definição da fronteira entre público e privado. No entanto, é igualmente notória a preocupação em conseguir uma continuidade gradual entre estas duas esferas como forma de inserir o habitante na cidade e de não perturbar, ainda assim, o interior doméstico. Em Távora e Siza, a casa é o lugar da intimidade, junto do núcleo familiar a que se pertence. Pela criação de espaços intermédios, ambos os autores colocam o habitante na cidade, sem perder a noção de recinto fundacional a que podem voltar. Assim, a arquitectura doméstica de Távora e Siza estabelece a relação entre público e privado, desde o refúgio do indivíduo, passando pelas relações de vizinhança, na sua dimensão humana, até à inserção numa esfera mais alargada, a cidade, a *polis*.



**6.0** Bibliografia

**7.0** Iconografia

## 6.0. BIBLIOGRAFIA

- Ábalos, I. (2003). *A boa vida : visita guiada às casas da modernidade*. (A. D. Penna, Trad.) Barcelona: GG.
- Afonso, J., Martins, F., & Meneses, C. (Edits.). (2004). *Arquitectura popular em Portugal* (Vol. 1). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Afonso, J., Martins, F., & Meneses, C. (Edits.). (2004). *Arquitectura popular em Portugal* (Vol. 2). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Amaral, K. d. (1947). Uma iniciativa necessária. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitectura : século XX* (pp. 329-330). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Aris, C. M. (1997). *La casa binuclear según Marcel Breuer. El patio recobrado*. Obtido em 21 de Maio de 2016, de [http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12168/DPA%2013\\_46%20MART%20.pdf?sequence=1](http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/12168/DPA%2013_46%20MART%20.pdf?sequence=1)
- Aris, C. M. (2000). Las formas de la residència en la ciudad moderna. Em C. M. Aris (Ed.), *Las formas de la residència en la ciudad moderna : vivienda y ciudad en la Europa de entreguerras* (2ª ed., pp. 13-48). Barcelona: Ed. UPC.
- Bachelard, G. (1998). *A poética do espaço*. (A. d. Danesi, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Bandeirinha, J. A. (1996). *Quinas vivas : memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40* (2ª ed.). Porto: FAUP Publicações.
- Bandeirinha, J. A. (2007). *O processo SAAL e a arquitectura no 25 de Abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Bandeirinha, J. A. (Ed.). (2012). *Fernando Távora : modernidade permanente=permanent modernity*. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura.
- Becker, A., Tostões, A., & Wang, W. (Edits.). (1997). *Portugal : arquitectura do século XX*. Munique: Prestel.
- Benévolo, L. (1981). *As Origens da Urbanística Moderna*. (C. Jardim, & E. Nogueira, Trans.) Lisboa: Presença.

## 6.0 BIBLIOGRAFIA

- Caldas, J. V. (1997). Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo. Em A. Becker, A. Tostões, & W. Wang (Edits.), *Portugal : arquitectura do século XX*. Munique: Prestel.
- Castanheira, C. (1984). *Álvaro Siza : exposição : Arquitectura e renovação urbana em Portugal*. Lisboa: M.C.
- Cianchetta, A. (2004). *Álvaro Siza : casas 1954-2004*. Barcelona: GG.
- Cianchetta, A. (2004). Entrevista a Álvaro Siza en Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, 159, 1983. Em A. Cianchetta, *Álvaro Siza : casas 1954-2004* (p. 86). Barcelona: GG.
- Colomina, B. (1992). *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Obtido em 12 de Novembro de 2015, de [http://iris.nyu.edu/~rcody/Thesis/Readings/Colomina%20-%20The\\_Split\\_Wall.pdf](http://iris.nyu.edu/~rcody/Thesis/Readings/Colomina%20-%20The_Split_Wall.pdf)
- Costa, A. A. (1988). A propósito de um percurso. Em S. Fernandez, *Percurso : arquitectura portuguesa : 1930-1974* (pp. 3-7). Porto: FAUP Publicações.
- Costa, A. A. (Janeiro/Fevereiro de 2002). A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano. *Jornal dos Arquitectos*(204), 9-16.
- Costa, A. A. (2007). A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa. Em A. A. Costa, *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa : outros textos sobre arquitectura portuguesa* (2ª ed.). Porto: FAUP Publicações.
- Da Silva, R. H. (1997). A 'Casa Portuguesa' e os Novos Programas, 1900-1920. Em A. Becker, A. Tostões, & W. Wang (Edits.), *Portugal : arquitectura do século XX*. Munique: Prestel.
- Fernandez, S. (1988). *Percurso : arquitectura portuguesa : 1930-1974*. Porto: FAUP Publicações.
- Fernandez, S. (2003). Távora a través de su obra. Em J. G. Roca, *Renovación, restauración y recuperación arquitectónica y urbana en Portugal*. Granada: UG.
- Ferro, A. (1938). *António de Oliveira Salazar em entrevista a António Ferro*. Obtido em 20 de 08 de 2016, de Do Porto e Não Só (Blog): <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/12/os-bairros-sociais-no-porto-iii.html>
- Frampton, K. (2015). *História crítica da arquitetura moderna* (4ª ed.). (J. L. Camargo, Trad.) São Paulo: Martins Fontes.
- Grinberg, D. (1977). *Housing in the Netherlands 1900-1940*. Rotterdam: Delft University Press.
- Gropius, W. (1994). ¿Construcción alta, media o baja? Em P. Hereu, J. M. Montaner, & J. Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad* (2ª ed., pp. 270-280). Madrid: Nerea.
- Guia 5/2003*. (2003). Porto: Arquivo Histórico do Porto.



- Klein, A. (1980). *Vivienda mínima : 1906-1957*. Barcelona: GG.
- Lima, S. M. (2015). O espaço público na obra de Fernando Távora. A importância do desenho do espaço público. Em M. Mendes (Ed.), *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora : Fernando Távora : minha casa* (pp. 188-213). Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Lino, R. (1933). Casas Portuguesas [Excerto]. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitectura : século XX* (pp. 237-241). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Llano, P. d., & Castanheira, C. (Edits.). (1996). *Álvaro Siza. Obras e Projectos*. Matosinhos: Electa.
- Losa, A. (1948). Arquitectura e Urbanismo. Em A. Tostões (Ed.), *1º Congresso Nacional de Arquitectura : relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e votos do Congresso* (pp. 125-126). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Machabert, D., & Beaudouin, L. (2009). *Álvaro Siza : uma questão de medida*. (V. Cabrita, Trad.) Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Machado, C. (2006). *Anonimato e banalidade: arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal (Tese de doutoramento não publicada)*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Machado, C. (2013). *Álvaro Siza and the Fragmented City*. Obtido em 19 de Setembro de 2016, de Atiner's Conference Paper Series, No: ARC2013-0752: <http://www.atiner.gr/papers/ARC2013-0752.pdf>
- Mendes, M. (1997). Em *Primer Seminario Docomomo Ibérico. La habitación y la ciudad modernas : rupturas y continuidades : 1925-1965 : actas* (p. 69). Zaragoza: Docomomo Ibérico.
- Mendes, M. (Ed.). (2015). *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora : Fernando Távora : minha casa*. (1ª ed.). Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Moneo, R. (2008). *Inquietação teórica e estratégia projectual*. (C. Fino, Trad.) São Paulo: Cosac Naify.
- O Primeiro de Janeiro. (26 de Fevereiro de 1950). “Uma verdadeira cidade nova, para 6 mil habitantes, vai ser construída em Ramalde, segundo as mais modernas concepções urbanísticas”. *O Primeiro de Janeiro*.

## 6.0 BIBLIOGRAFIA

- Orueta, J. A. (2015). Los manifestos de Fernando Távora. Tres proyectos para una síntesis. Em M. Mendes (Ed.), *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora : Fernando Távora : minha casa* (pp. 96-155). Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Pereira, N. T. (s.d.). Em J. Afonso, F. Martins, & C. Meneses, *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Pereira, N. T. (1997). A Arquitectura de Regime, 1938-1948. Em A. Becker, A. Tostões, & W. Wang (Edits.), *Portugal : arquitectura do século XX*. Munique: Prestel.
- Pevsner, N. (1960). *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Londres: Penguin Books.
- Portas, N. (1961). Arquitecto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional. *Revista Arquitectura*(71), 11-23.
- Portas, N. (1973). A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal. Em B. Zevi, *História da Arquitectura Moderna* (Vol. 2, pp. 677-746). Editora Arcádia.
- Portas, N. (2005). *Arquitectura(s) : história e crítica, ensino e profissão*. Porto: FAUP Publicações.
- Portas, N. (2005). Portas-Siza: O Diálogo dos Arquitectos. Em N. Portas, *Arquitectura(s) : história e crítica, ensino e profissão*. Porto: FAUP Publicações.
- Portas, N. (2006). A Oportunidade do IAPXX e uma interpretação dos Anos 40. Em J. Afonso (Ed.), *Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal : IAPXX* (pp. 51-60). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Ramos, C. (Setembro de 1927). Alguns problemas de arquitectura. Soluções concretas. *Revista Arquitectura*(9), 133.
- Ramos, R. J. (2010). *A casa : arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*. Porto: FAUP Publicações.
- Ramos, R. J. (2015). *Modernidade inquieta. Arquitectura e identidades em construção : desdobramento de um debate em português* (1ª ed.). Porto: Edições Afrontamento.
- Ramos, S. C. (2015). O Plano Parcial de Urbanização da Zona do Campo Alegre. Em M. Mendes (Ed.), *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora : Fernando Távora : minha casa* (pp. 54-71). Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Ribeiro, I. (1994). *Raul Lino, pensador nacionalista da arquitectura*. Porto: FAUP Publicações.
- Rodrigues, J. M. (Ed.). (2010). *Teoria e crítica de arquitectura : século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Rybczynski, W. (1997). *La casa : história de una idea*. (F. S. Fontela, Trad.) Madrid: Nerea.

- Secca, A. F. (Ed.). (1996). *Viana de Lima : arquitecto 1913-1991*. Porto: Árvore.
- Segurado, J. (1926). Arquitectura da Casa Portuguesa e do seu carácter. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitectura : século XX* (pp. 156-157). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Siza, Á. (1976). The proletarian 'island' as a basic element of the urban tissue. *Lotus International* n.º13, 80-93.
- Siza, Á. (1996). Fragmentos de uma experiência. Conversa com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara. *Álvaro Siza. Obras e Projectos.*, 27-55. (C. Castanheira, P. Llano, F. Rei, S. Seara, Entrevistadores, P. d. Llano, & C. Castanheira, Editores) Matosinhos: Electa.
- Siza, Á. (2009). A dignidade aplica-se a qualquer espaço, a beleza também. Os programas de habitação Social. *Álvaro Siza : Uma questão de medida*, 185-202. (D. Machabert, Entrevistador, & V. Cabrita, Tradutor) Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Siza, Á. (2009). Sou sensível ao momento que se segue. A seguir à Revolução de Abril. *Álvaro Siza : Uma questão de medida*, 25-39. (L. Beaudouin, C. Rousselot, Entrevistadores, & V. Cabrita, Tradutor) Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Távora, F. (1947). O Problema da Casa Portuguesa. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitectura : século XX* (pp. 327-328). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Távora, F. (31 de Maio de 1950). *Uma casa sobre o mar - CODA*. Obtido em 12 de Agosto de 2016, de Repositório Temático U.Porto: <http://hdl.handle.net/10405/48371>
- Távora, F. (1953). Resposta a um inquérito: que pensa do desenvolvimento actual da nossa arquitectura? *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação* n.º 3/4, p. 71.
- Távora, F. (1957). Casa de Férias, Ofir, 1957-1958. Em L. Trigueiros (Ed.), *Fernando Távora* (p. 78). Lisboa: Blau.
- Távora, F. (Setembro/Outubro de 1971). Entrevista com Fernando Távora. *Arquitectura* n.º123. (M. Cardoso, Entrevistador)
- Távora, F. (1986). Conversaciones en Oporto. *Arquitectura - Revista do Colégio Oficial dos Arquitectos de Madrid* n.º261, 22-28. (J. Frechilla, Entrevistador) Madrid.

## 6.0 BIBLIOGRAFIA

- Távora, F. (Outubro de 1987). *RA, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto* n.º 0.
- Távora, F. (1992). *Casa de férias em Ofir 1957-1958*. Lisboa: Blau.
- Távora, F. (Junho de 1992). Fernando Távora. Coisa Mental - Entrevista de Jorge Figueira. *Unidade* n.º 3, 99-106. (J. Figueira, Entrevistador)
- Távora, F. (1993). A Arquitectura é o dia a dia. Entrevista a Fernando Távora por Bernardo Pinto de Almeida. *Boletim da Universidade de Aveiro* n.º 19/20, 42-49. (B. P. Almeida, Entrevistador)
- Távora, F. (1993). *Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo : a lição das constantes*. Porto: FAUP Publicações.
- Távora, F. (1996). *Da organização do espaço*. Porto: FAUP Publicações.
- Teige, K. (2002). *The minimum dwelling*. (E. Dluhosch, Trad.) Massachusetts: The MIT Press.
- Testa, P. (1984). *The architecture of Álvaro Siza*. Massachusetts: The MIT Press.
- Tostões, A. (1997). *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (2ª ed.). Porto: FAUP Publicações.
- Tostões, A. (Ed.). (2008). *1º Congresso Nacional de Arquitectura : relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e votos do Congresso*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Tostões, A. (2010). Arquitectura Teórica - Anos 40. Em J. M. Rodrigues (Ed.), *Teoria e crítica de arquitectura : século XX* (pp. 301-302). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.
- Tostões, A. (2015). *A idade maior : cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa* (1ª ed.). Porto: FAUP Publicações.
- Toussaint, M. (1992). Casa entre pinheiros. Em F. Távora, *Casa de férias em Ofir 1957-1958*. Lisboa: Blau.
- Trigueiros, L. (Ed.). (1993). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau.
- Trigueiros, L. (Ed.). (1997). *Álvaro Siza : 1954-1976*. Lisboa: Blau.
- Vasconcelos, D. (2009). *Um bairro moderno no Porto : o bairro de Ramalde de Fernando Távora (Prova Final)*. Porto: FAUP.
- Vasconcelos, D. (2015). Bairro de Ramalde \_ do bairro ao bloco. Criação de uma modernidade. Em M. Mendes, *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora : Fernando Távora : minha casa* (pp. 232-253). Porto: Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.

Weston, R. (2002). *A casa no século vinte*. (H. Sancho, Trad.) Lisboa: Blau.

Zaera, A. (2007). Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza. Em F. M. Cecilia, & R. Levene (Edits.), *El Croquis - Álvaro Siza 1958 1994* (pp. 6-31). Madrid: El Croquis Editorial.

Zevi, B. (1973). *História da arquitectura moderna*. Editora Arcádia.

## 7.0. ICONOGRAFIA

### CAP 1.0 DA CASA NO MUNDO

**Fig. 1.01**

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746>

**Fig. 1.02**

<http://rawelin.republika.pl/VillaTrissino%20w%20Vicenzy%201534%20oraz%20Palazzo%20Antonini%20w%20Udine%201556.jpg>

**Fig. 1.03**

<http://file.scrip.org/Html/4-1260017%5C84d67adc-96f3-49a9-90b5-505f79adbec1.jpg>

**Fig. 1.04**

<https://amayahharvey.wordpress.com/>

**Fig. 1.05**

Beecher, C. (1869) *The American Woman's Home*. Nova Iorque: JB Ford & Co.

**Fig. 1.06**

[http://www.angelfire.com/planet/carlos\\_rom\\_quest/All-Connexions.html](http://www.angelfire.com/planet/carlos_rom_quest/All-Connexions.html)

Sarnitz, A. Adolf Loos (2003). Taschen.

**Fig. 1.07**

<http://atlasofinteriors.polimi-cooperation.org/2014/03/19/adolf-loos-villa-muller/>

<http://thetemplesofconsumption.blogspot.pt/2011/08/villa-muller-prague-by-adolf-loos.html>

Sarnitz, A. Adolf Loos (2003). Taschen.

**Fig. 1.08**

<http://desarq.weebly.com/desenho-de-arquitetura-3.html>

[http://experienciazora.blogspot.pt/2008/10/le-corbusier\\_27.html](http://experienciazora.blogspot.pt/2008/10/le-corbusier_27.html)

**Fig. 1.09**

<http://vishantkumararch1201.blogspot.pt/2013/04/conceptual-ideas.html>

<https://teturaarqui.wordpress.com/2010/10/28/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier/>

**Fig. 1.10**

<http://www.infoescola.com/historia/revolucao-industrial/>



## CAP 2.0 DA CASA EM PORTUGAL

**Fig. 2.01**

<http://historiamemo.blogspot.pt/2009/11/portugal|da|1|republica|ditadura.html>

**Fig. 2.02**

<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/06/maternidade|dr|alfredo|da|costa.html>

<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2011/07/liceu|pedro|nunes.html>

**Fig. 2.03**

Ramos, R. J. (2010). A casa : arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português. Porto: FAUP Publicações.

**Fig. 2.04**

<http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2011/01/estacao|de|s|bento|no|inicio|do|seculo.html>

<http://www.porto24.pt/memoria/teatro|nacional|sao|joao|historia|de|um|edificio|de|cultura/>

**Fig. 2.05**

Ramos, R. J. (2010). A casa : arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português. Porto: FAUP Publicações.

**Fig. 2.06**

[http://s94.photobucket.com/user/pedromac\\_2006/media/CasadoCiptreste.jpg.html](http://s94.photobucket.com/user/pedromac_2006/media/CasadoCiptreste.jpg.html)

<http://allevants.in/sintra/esgotado|visita|guiada|%C3%A0|casa|do|cipreste|do|ra%C3%BA|lino|com|lanche/1033994543312793>

<http://ruimoraisdesousa.blogspot.pt/2010/04/raul|lino|casa|do|cipreste|sintra.html>

**Fig. 2.07**

<https://tecnico.ulisboa.pt/en/events/2nd|edition|of|the|book|o|pais|a|regua|e|esquadro|urbanismo|arquitectura|e|memoria|na|obra|publica|de|duarte|pacheco/>

**Fig. 2.08**

Secca, A. F. (Ed.). (1996). Viana de Lima : arquitecto 1913-1991. Porto: Árvore.

**Fig. 2.09** <http://catalogo.biblioteca.oasrs.org/cgi|bin/koha/opac|detail>.

[pl?biblionumber=32264](http://catalogo.biblioteca.oasrs.org/cgi|bin/koha/opac|detail)

<https://pt.scribd.com/document/322188198/O|Corporema|Da|Casa|Portuguesa|Ou|Repensar|O|Problema|Da|Casa|Portuguesa|de|Fernando|Tavora>

**Fig. 2.10**

Tostões, A. (Ed.). (2008). 1º Congresso Nacional de Arquitectura : relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e votos do Congresso. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

**Fig. 2.11**

Tostões, A. (1997). Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50 (2ª ed.). Porto: FAUP Publicações.

**Fig. 2.12**

Tostões, A. (1997). Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50 (2ª ed.). Porto: FAUP Publicações.

## 7.0 ICONOGRAFIA

### **Fig. 2.13**

Ramos, R. J. (2010). A casa : arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português. Porto: FAUP Publicações.

### **Fig. 2.14**

Ramos, R. J. (2010). A casa : arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português. Porto: FAUP Publicações.

[http://prosimetron.blogspot.pt/2012\\_05\\_20\\_archive.html](http://prosimetron.blogspot.pt/2012_05_20_archive.html)

### **Fig. 2.15**

Tostões, A. (2015). A idade maior : cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa (1ª ed.). Porto: FAUP Publicações.

### **Fig. 2.16**

Vasconcelos, D. (2009). Um bairro moderno no Porto : o bairro de Ramalde de Fernando Távora (Prova Final). Porto: FAUP.

### **Fig. 2.17**

Trigueiros, L. (Ed.). (1993). Fernando Távora. Lisboa: Blau.

## **CAP 3.0 DA CASA DE TÁVORA A TERCEIRA VIA**

### **Fig. 3.01**

Trigueiros, L. (Ed.). (1993). Fernando Távora. Lisboa: Blau.

### **Fig. 3.02**

Trigueiros, L. (Ed.). (1993). Fernando Távora. Lisboa: Blau.

### **Fig. 3.03**

Bandeirinha, J. A. (Ed.). (2012). Fernando Távora : modernidade permanente=permanent modernity. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura.

### **Fig. 3.04**

Bandeirinha, J. A. (Ed.). (2012). Fernando Távora : modernidade permanente=permanent modernity. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura.

### **Fig. 3.05**

Imagem produzida pelo autor

### **Fig. 3.06**

(2000). O Porto visto do céu. Lisboa: Argumentum.

Imagem modificada via Photoshop.

### **Fig. 3.07**

(2000). O Porto visto do céu. Lisboa: Argumentum.

Imagem modificada via Photoshop.

### **Fig. 3.08**

Vasconcelos, D. (2009). Um bairro moderno no Porto : o bairro de Ramalde de Fernando Távora (Prova Final). Porto: FAUP.

Modificado via Photoshop.

### **Fig. 3.09**

Trigueiros, L. (Ed.). (1993). Fernando Távora. Lisboa: Blau.

### **Fig. 3.10**

Vasconcelos, D. (2009). Um bairro moderno no Porto : o bairro de Ramalde de Fernando Távora (Prova Final). Porto: FAUP.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.11**

Vasconcelos, D. (2009). Um bairro moderno no Porto : o bairro de Ramalde de Fernando Távora (Prova Final). Porto: FAUP.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.12**

Vasconcelos, D. (2009). Um bairro moderno no Porto : o bairro de Ramalde de Fernando Távora (Prova Final). Porto: FAUP.

Modificado via Photoshop.

**BAIRRO DE RAMALDE | Fotografias**

Parte da colecção pessoal do autor.

**Fig. 3.13** <https://pt.pinterest.com/up244503/fernando|t%C3%A1vora|casa|do|doutor|fernando|ribeiro|da/>

**Fig. 3.14**

Bandeirinha, J. A. (Ed.). (2012). Fernando Távora : modernidade permanente=permanent modernity. Matosinhos: Associação Casa da Arquitectura.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.15**

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.16**

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.17**

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.18**

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.19**

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

Modificado via Photoshop.

**Fig. 3.20**

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

**Fig. 3.21**

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

Modificado via Photoshop.

<http://armariumlibri.blogspot.pt/2010/10/raul|lino|e|casa|do|cipreste.html>

Modificado via Photoshop.

## 7.0 ICONOGRAFIA

### CASA DE OFIR | Fotografias

Távora, F. (1992). Casa de férias em Ofir 1957-1958. Lisboa: Blau.

Modificado via Photoshop.

### CAP 4.0 DA CASA DE SIZA O REALISMO

#### Fig. 4.01

Trigueiros, L. (Ed.). (1993). Fernando Távora. Lisboa: Blau.

#### Fig. 4.02

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

#### Fig. 4.03

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

#### Fig. 4.04

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

#### Fig. 4.05

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

#### Fig. 4.06

Machado, C. (2013). Álvaro Siza and the Fragmented City. Obtido em 19 de Setembro de 2016, de Atiner's Conference Paper Series, No: ARC2013-0752: <http://www.atiner.gr/papers/ARC2013-0752.pdf>

Trigueiros, L. (Ed.). (1997). Álvaro Siza : 1954-1976. Lisboa: Blau.

#### Fig. 4.07

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

#### Fig. 4.08

Afonso, J., Martins, F., & Meneses, C. (Edits.). (2004). Arquitectura popular em Portugal (Vol. 1). Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

#### Fig. 4.09

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

Modificado via Photoshop.

#### Fig. 4.10

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

Modificado via Photoshop.

#### Fig. 4.11

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

Modificado via Photoshop.

#### Fig. 4.12

<http://casabeires.blogspot.pt/>

### CASA BEIRES | Fotografias

Cianchetta, A. (2004). Álvaro Siza : casas 1954-2004. Barcelona: GG.

**Fig. 4.13**

Imagem produzida pelo autor.

**Fig. 4.14**

Imagem cedida pelo Arqto. Sérgio Köch  
Modificada via Photoshop.

**Fig. 4.15**

Imagem produzida pelo autor.

**Fig. 4.16**

Imagem cedida pelo Professor Arqto. Carlos Machado  
Modificada via Photoshop.

**Fig. 4.17**

Imagem cedida pelo Arqto. Sérgio Köch  
Modificada via Photoshop.

**Fig. 4.18**

Imagem produzida pelo autor.

**Fig. 4.19**

Imagem produzida pelo autor.

**Fig. 4.20**

Imagem produzida pelo autor.

**Fig. 4.21**

Imagem produzida pelo autor.

**BAIRRO DA BOUÇA | Fotografias**

Parte da colecção pessoal do Arqto. Fábio Veríssimo.

